



[illegible]



IV. 10  
Г 561(Б)

П. П. ГНѢДИЧЪ.

# ИСТОРІЯ ИСКУССТВЪ.

(Зодчество, Живопись, Ваяніе).

ТОМЪ ТРЕТІЙ.

Искусство Западной Европы послѣ эпохи Возрожденія.

РУССКОЕ ИСКУССТВО.

ТРЕТЬЕ ИЗДАНИЕ.



Депутатъ Тенетральна  
БИБЛИОТЕКА  
ИМЕНИ А. В. ЛУНАЧАРСКОГО

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.

Изданіе А. Ф. МАРКСА.

58683.  
10651.



  Артистическое заведеніе Т-ва А. Ф. МАРКСЪ, Измайловскій проспектъ, № 29. 





Рис. 1. Буше. Весна.  
Изъ коллекціи кн. Демидова.

## ГЛАВА ЧЕТЫРНАДЦАТАЯ. Франція.

### I.

#### XV—XVIII вѣка.

Хотя Франція восприняла основы античнаго искусства, вмѣстѣ съ основами своего языка, изъ Рима, но тѣмъ не менѣе надлежащаго развитія французская живопись не получила. Быть-можетъ, этому были помѣхой постоянныя войны, которыя вела цѣлыми столѣтіями Франція. Только въ 1530 году основывается Академія Художествъ. Настоящее процвѣтаніе искусствъ начинается во Франціи съ той поры, когда, по приглашенію Франциска I, во Францію пріѣзжаютъ Леонардо да-Винчи, Андреа дель-Сарто и впослѣдствіи Росси.

Къ первѣйшимъ произведеніямъ французской живописи слѣдуетъ отнести миниатюры, украшающія экземпляры Тита Ливія въ Парижской національной библіотекѣ; долгое время онѣ считались работою Фуке, но Анри Бушо приписываетъ



ихъ Жану Бурдишону изъ Тура (1457—1520), замѣнившему Фуке въ качествѣ придворнаго художника. Миниатюры изображаютъ битвы, собранія рыцарей, празднества, шествія и т. д. въ самыхъ малыхъ размѣрахъ, но полны жизни, движенія и драматизма, чуждаго театральности, какъ, напримѣръ, иллюстрація, изображающая дочь Сервія Туллія, которая давитъ своей повозкой Тарквинія (см. рис. 2). Бурдишонъ былъ, кромѣ того, и авторомъ фресокъ. Другое знаменитое его произведеніе—часословъ Анны Бретанской.



Рис. 2. Бурдишонъ. Дочь Сервія Туллія.

Иллюстрація изъ Тита Ливія въ Парижской національной библіотекѣ.

Образцами миниатюръ могутъ служить тѣ хромолитографированныя таблицы, приложенныя къ настоящему выпуску, которыя весьма точно передаютъ манеру и блескъ красокъ французскихъ художниковъ. Имѣя огромное историческое значеніе, эти рисунки по колориту уже ясно говорятъ о слагающемся вкусѣ галльскаго народа.

И современный историкъ и художникъ — оба готовы оспаривать право на интересъ этихъ удивительныхъ миниатюръ. Посмотрите на хромолитографію, изображающую судъ при Карлѣ VII. Здѣсь все: и исторія костюма, и архитектура, и дворцовый ритуаль, и ритуаль суда, и психологія судилища. Или сцена морской битвы. Какая наивная непосредственность наблюденій, какая фотографическая точность





Рис. 3. Пуссенъ. Вахическая пляска. Лондонская національная галлерей.



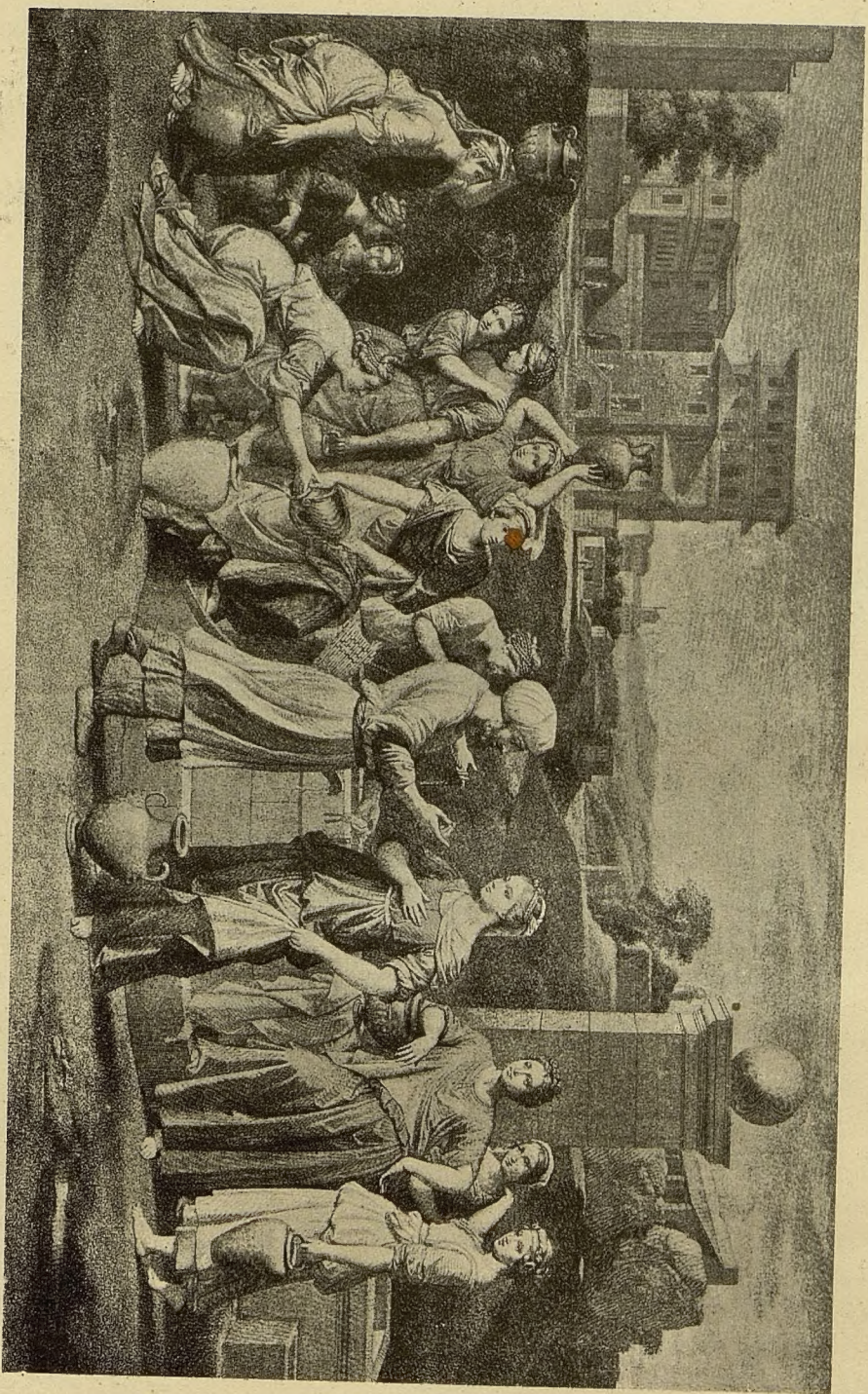


Рис. 4. Писецъ. Елизабѣ и Ресенка. Иларики. Луръ.





ПРЕДМЕТЫ РОСКОШИ XVII ВѢКА. ВѢРЪ СЪ ПЕРЛАМУТРОМЪ. ИЗЪ КОЛЛЕКЦІИ ЛЕОПОЛЬДА ДУБЛЬ.





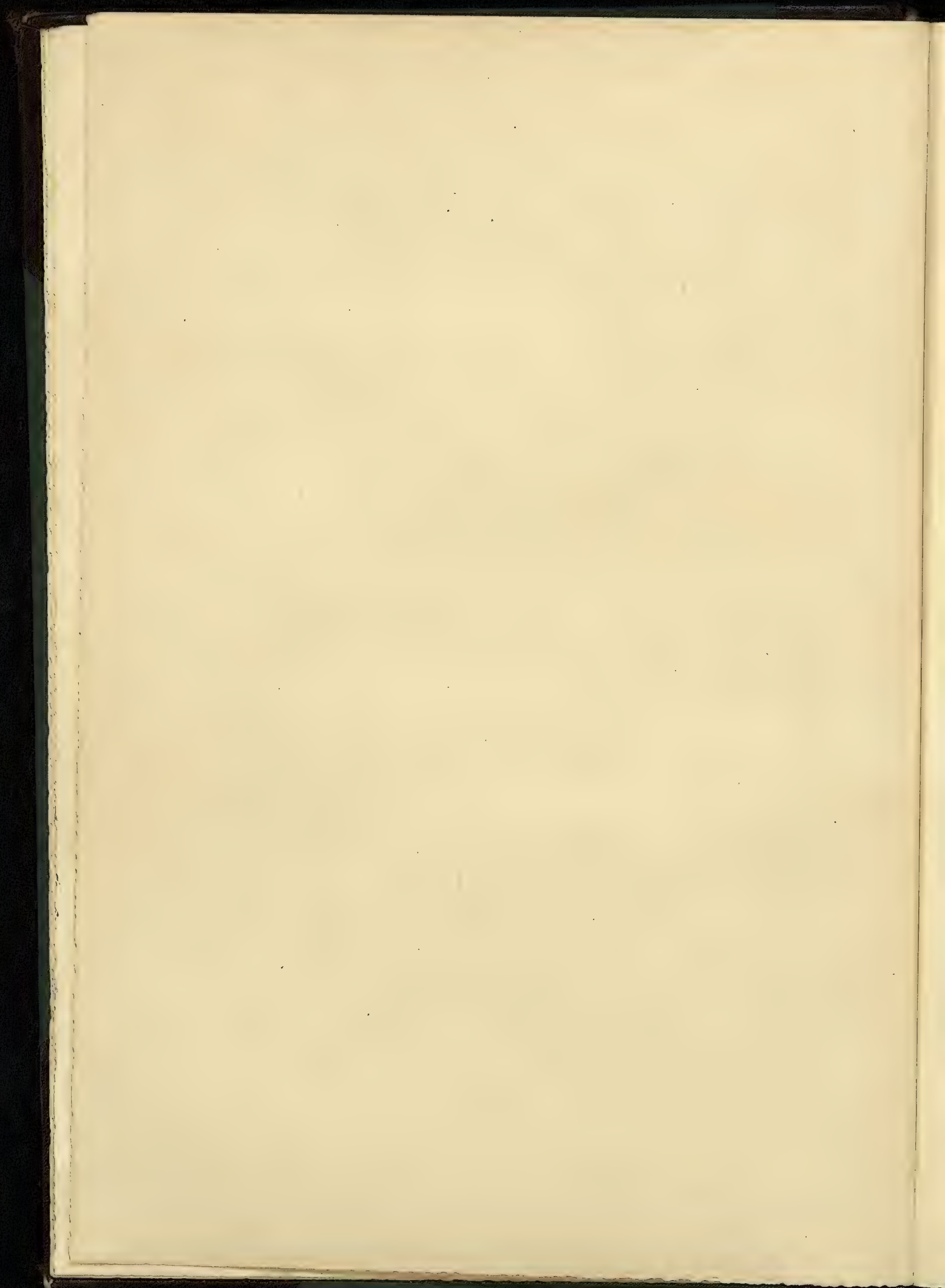






Рис. 5. Пуссенъ. Отдыхающая Венера. С.-Петербургскій Эрмитажъ.



Рис. 6. Пуссенъ. Діогенъ у источника. Парижъ, Лувръ.



композиціи, какая разница съ условными ложно-классическими „сюжетами“ эпохи Луи Давида!

Если мы сравнимъ германскія и итальянскія миниатюры съ французскими, намъ сразу бросится въ глаза удивительная отзывчивость французца на событія и умѣніе



Рис. 7. Пуссенъ. Успеніе Богоматери. Парижъ, Лувръ.

Ксилографія Гюйо 70-хъ годовъ XIX вѣка.

перевоплотить видѣнное въ художественный образъ. Этотъ младенческій лепетъ еще тогда говорилъ о великой миссіи Франціи въ вопросахъ искусства. Исторія подтвердила это и поставила прекрасную страну во главѣ всего прекраснаго.

Далѣе можно отмѣтить Клуэ, картины котораго часто смѣшиваютъ съ работами Корнеля де-ля-Гэ (Науе), называемаго Корнелемъ изъ Ліона—фламандскаго художника, бывшаго около 1540 г. живописцемъ дофина, а въ 1551—короля Генриха II. Его пор-



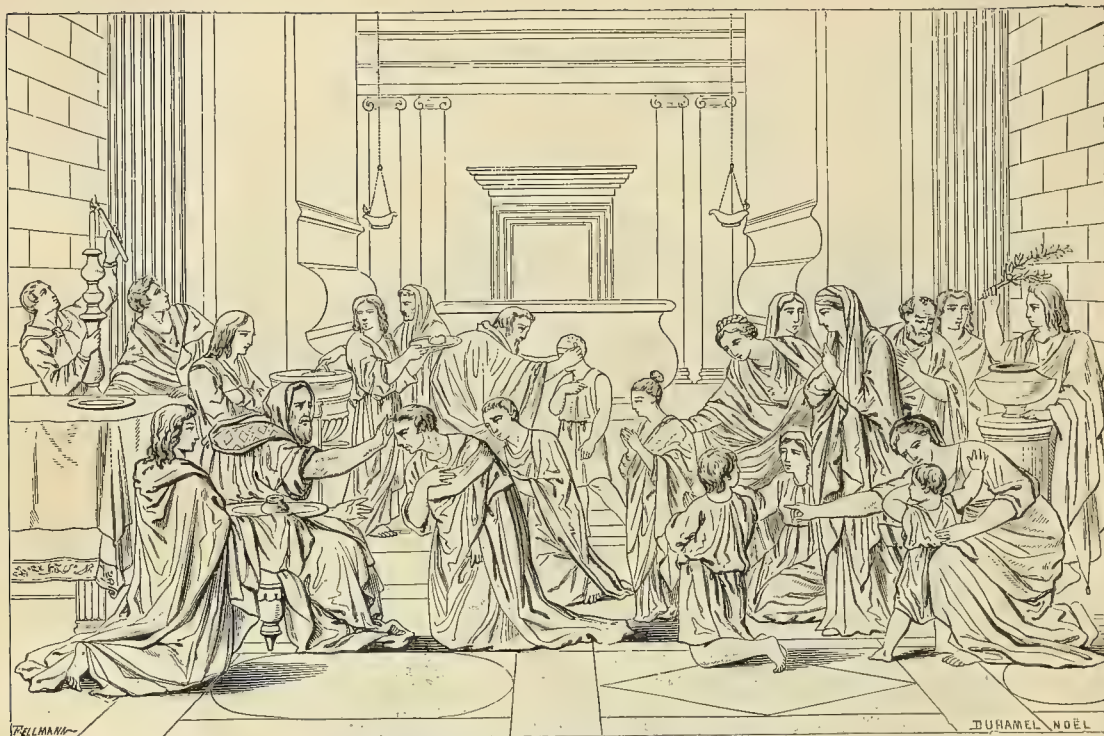


Рис. 8. Пуссенъ. Конфирмація. Тулуза. Музей.



Рис. 9. Пуссенъ. Въ Аркаді. Парижъ. Лувръ.  
Ксилографія XIX вѣка.



треты находятся въ Версали и Шантильи и отличаются удивительною тонкостью, легкимъ изящнымъ рисункомъ и большимъ выраженіемъ. Работы Клуэ отличаетъ фонъ особеннаго зеленого цвѣта.



Рис. 10. Клодъ Лорренъ. Утро. С.-Петербургскій Эрмитажъ.  
Рейсгографъ Паншеракера половины XIX вѣка.

При Францискѣ I появился извѣстный Жиль Гобеленъ, основавшій знаменитую обойную фабрику гобеленовъ, гдѣ ткались ковры, незамѣнимые въ своемъ родѣ \*). Одновременно появляется финифтяное мануфактурное производство, при чемъ предметы роскоши украшаются не только цвѣтами и орнаментами, но и цѣлыми картинами итальянскихъ мастеровъ. Все искусство является примѣненнымъ къ спросу

\*) Какъ образецъ позднѣйшей великолѣпной работы, см. приложенную раскрашенную таблицу.



на домашнюю утварь и обстановку, почему на первый планъ выступаетъ роспись на стеклахъ, на вазахъ и т. д. Процвѣтаетъ гравюра, и Жанъ Калло (1593—1635) пріобрѣтаетъ европейскую извѣстность своими эстампами.

Сильнымъ, оригинальнымъ талантомъ, не подчинившимся, подобно своимъ сотоварищамъ, со слѣпой послѣдовательностью итальянцамъ, является Николай Пуссенъ,

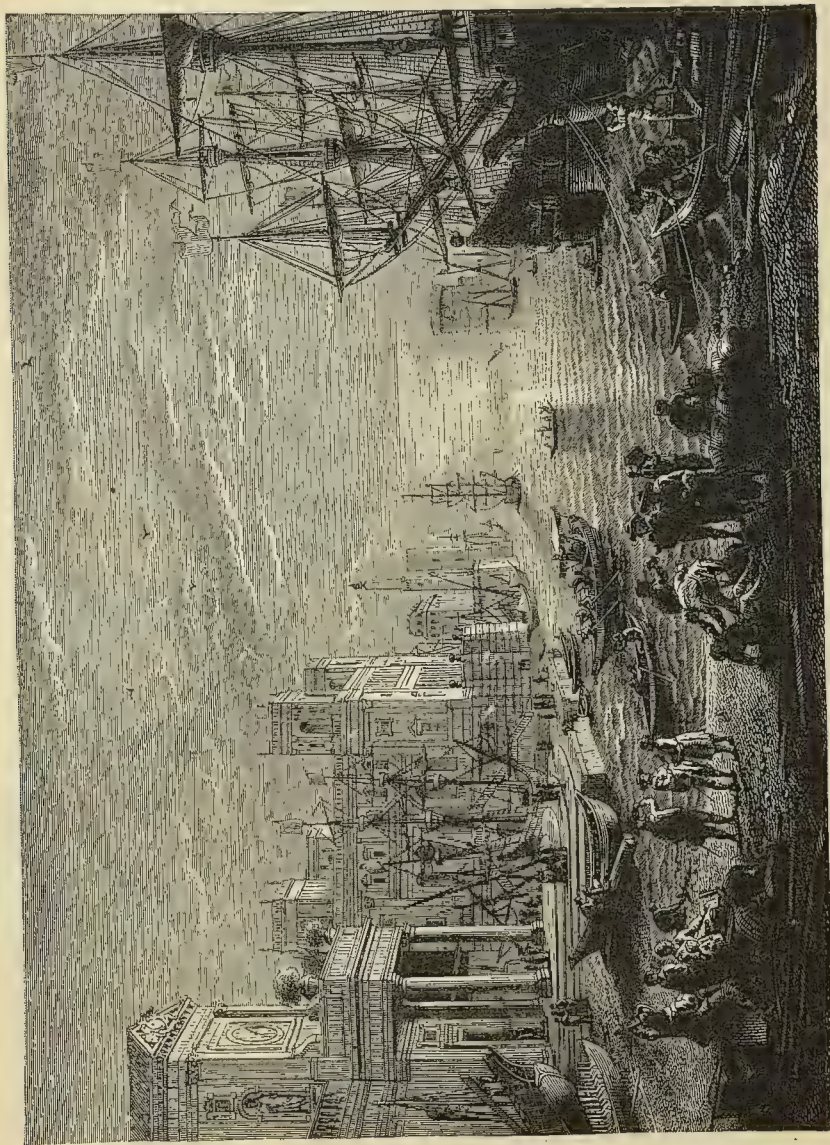


Рис. 11. Клодъ Лорренъ. Мессинскій портъ. Парижъ. Лувръ.  
Ксилографія половины XIX вѣка.

родившійся въ Виллерѣ, небольшомъ нормандскомъ городкѣ, въ 1594 году и умершій въ 1665 г., въ Римѣ.

Пуссена принято считать реформаторомъ падавшей безцвѣтной французской живописи. Его значеніе въ отечественномъ искусствѣ можетъ найти другой подобный примѣръ въ той реформаціи, которая была создана двѣсти лѣтъ спустя Давидомъ.





Рис. 12. Клодъ Лорренъ. Товій и ангелъ. Парижъ. Лувръ.  
Ксилографія половины XIX вѣка.

Какъ тотъ, такъ и другой художникъ, желая направить на истинный путь сбитое со своихъ идеаловъ и задачъ искусство, обратился за великими образцами не къ художникамъ Ренессанса, а къ антикамъ, рѣшивъ лучше начать дорогу снова, чѣмъ идти по старой, сбивающейся на окольные пути. Задача Пуссена была благород-





Рис. 13. Ле-Сюёръ. Мученіе св. Лаврентія. Парижъ. Лувръ.  
Ксилографія половини XIX вѣка.



нѣйшая; серьезный, пластическій стиль въ отличіе отъ того, что составляло сущность французской живописи XVII вѣка, способенъ былъ поразить современниковъ глубиною



Рис. 14. Лебренъ. Въездъ Александра въ Вавилонъ. Парижъ. Лувръ.  
Ксилография XIX вѣка.

философін, искреннимъ чувствомъ и благородствомъ основной идеи. Но, къ сожалѣнію, будучи строгимъ пластическимъ рисовальщикомъ, Пуссенъ остался холоднымъ,





УТВАРЬ XVII ВѢКА. Сосуды изъ яшмы и агата съ эмальированной чеканкой.  
Музей Лувра въ Парижѣ. (Галлерей Аполлона).







разсчитливымъ композиторомъ и плохимъ колористомъ. Онъ болѣе талантливъ, какъ реформаторъ, чѣмъ какъ художникъ. Тотъ высокій пьедесталъ, на который онъ былъ возведенъ современниками, далеко имъ не заслуженъ. Пуссена называли „француз-

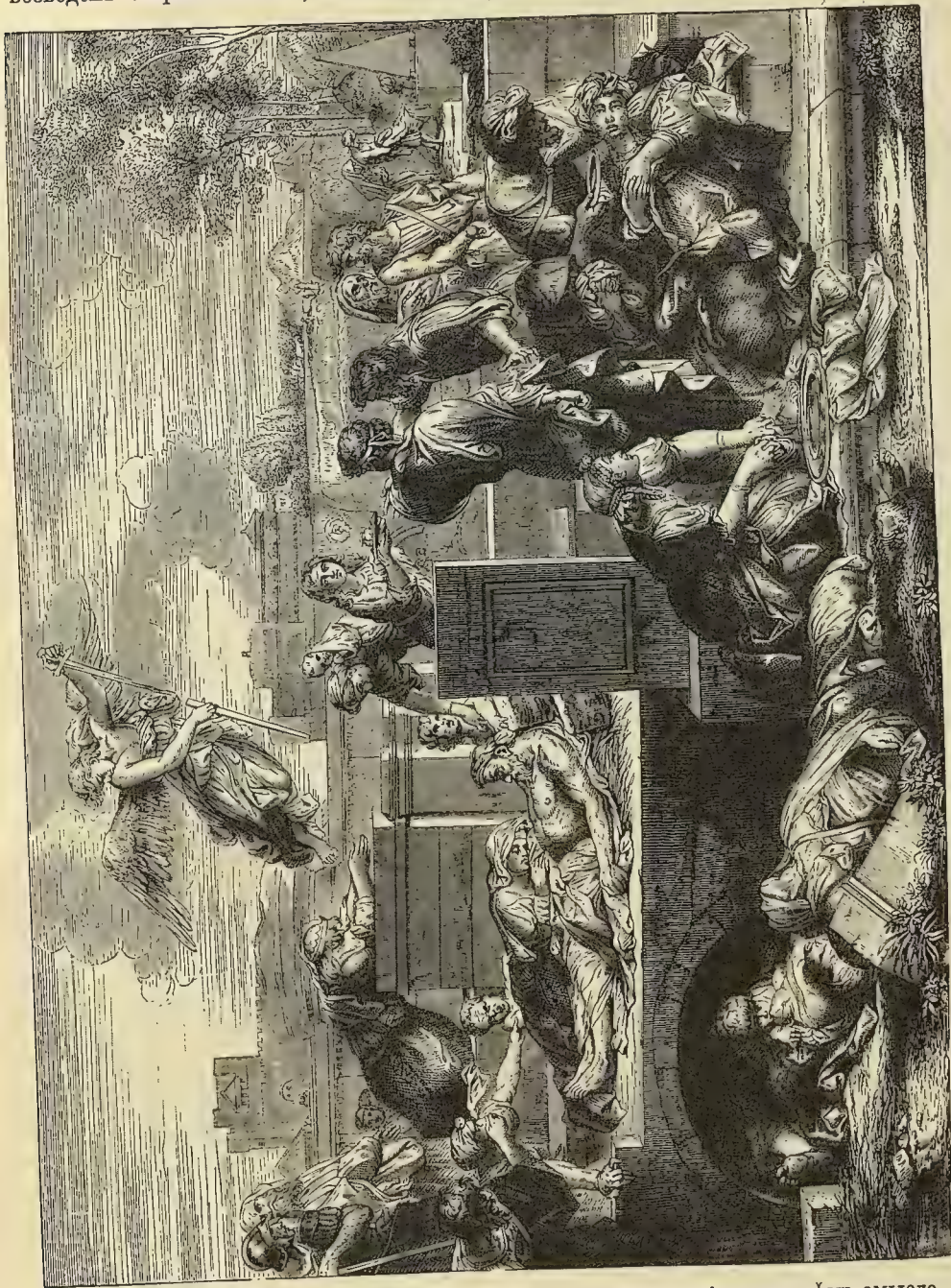
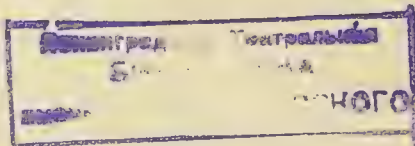


Рис. 15. Бурдонъ. Милосердіе. Парижъ. Лувръ.  
Копіюграфія XIX вѣка.

скимъ Рафаэлемъ“, однако въ этомъ сравненіи больше патріотизма, чѣмъ смысла. Пуссенъ заслуживаетъ полное право на глубокое уваженіе потомства, наравнѣ съ трагедіями Расина; но античный классицизмъ отражается въ его произведеніяхъ съ тою





же фальшивою приподнятою, какъ и у знаменитаго драматурга. Снискавъ громкую славу при жизни, онъ въ то же время не оставилъ за собою послѣдователей: его вытощенная, расчетливая, умная живопись не трогала людей, спеціально отдавшихся искусству.



Рис. 16. Ватто. Эскизы изъ альбома.

Пуссенъ родился въ бѣдной семьѣ, принадлежавшей къ старому дворянству. Подготовившись на родинѣ къ любимому искусству, онъ пѣшкомъ дошелъ до Парижа, а оттуда отправился въ Римъ. Въ Римѣ онъ принялся за серьезное изученіе Рафаэля, да-Винчи и антиковъ. Поступилъ онъ въ ученики къ Доминикино и вскорѣ



достигъ такой извѣстности, что даже, по увѣренію его біографовъ, былъ однажды раненъ въ окрестностяхъ Рима кинжаломъ головорѣза, подкупленнаго его завистниками. Его слава достигла Парижа, но онъ долго не соглашался туда ѣхать, пока кардиналъ Ришельё не прислалъ ему письмо самого Людовика XIII. Въ Парижѣ



Рис. 17. Ватто. Весна. Эскизъ.

онъ получилъ мѣсто директора Академіи. Но французы встрѣтили недоброжелательно его пріѣздъ; единственной ему поддержкой явился тотъ же Ришельё, для котораго онъ написалъ „Четыре времени года“ — очень милую по мысли композицію, гдѣ весну олицетворяли Адамъ и Ева, лѣто—встрѣча Вооза и Руен, осень характеризовалась плодами, принесенными изъ обѣтованной земли, а зима—всемирнымъ потопомъ. Недовольный своимъ пребываніемъ на родинѣ, онъ получилъ долгосрочный



отпускъ въ Римъ и болѣе оттуда уже не возвращался, тѣмъ болѣе, что Ришельё вскорѣ умеръ. Его самолюбіе удовлетворилось въ Римѣ тѣмъ, что его картина „Мученіе св. Эразма“ была воспроизведена мозаикою для базилики св. Петра.



Рис. 18. Ватто. Серенада. С.-Петербургскій Эрмитажъ.

Къ числу лучшихъ его произведеній принадлежать: „Собирание маннъ“ въ Луврѣ, „Сцена изъ Боккачіо“ въ Римѣ и „Эвдомидово завѣщаніе“ въ Копенгагенѣ.

Не меньшее значеніе, чѣмъ въ исторической живописи, онъ имѣлъ въ пейзажѣ, который у него всегда строго выдержанъ. Его ландшафты весьма мѣтко были на-





Рис. 19. Ватто. Пьеро. Парижъ. Дувръ.



Рис. 20. Ватто. Финеттъ. Парижъ. Дувръ.





Рис. 21. Ватто. «Любовь» на французской сценѣ. Берлинскій музей.



Рис. 22. Ватто. «Любовь» на итальянской сценѣ. Берлинскій музей.





Рис. 23. Вагго. Прогулка. С.-Петербургский Эрмитажъ.



званы „героическими“; они являются искусственною подтасовкою условно-красивой природы, но въ то же время серьезной и торжественной, несмотря на сухость колорита.

Эрмитажъ обладаетъ значительной коллекціей его произведений, числомъ до двадцати. Одною изъ лучшихъ его картинъ считается „Моисей, источающій воду



Рис. 24. Ланкре. Купанье. С.-Петербургскій Эрмитажъ.

изъ камня“. Затѣмъ идетъ цѣлый рядъ библейскихъ и евангельскихъ композицій и хорошіе мифологическіе жанры. Особенно интересна картина: „Тріумфъ Нептуна и Амфитриты“, написанная въ 1641 г. для Ришельё, подъ очевиднымъ вліяніемъ извѣстной картины Рафаэля: „Тріумфъ Галатеи“. Въ числѣ мифологическихъ сюжетовъ имѣется и повтореніе „Завѣщанія Эвдомида“, впрочемъ, копія довольно



сомнительная. Наконецъ есть три характерныхъ пуссеновскихъ пейзажа, изъ которыхъ сомнительнымъ оригиналомъ является только „Площадь античнаго города“.

Произведенія Пуссена имѣются во всѣхъ европейскихъ музеяхъ: во Флоренціи,



Рис. 25. Ланкре. Въ саду. С.-Петербургскій Эрмитажъ.

Лондонѣ, Дрезденѣ, Берлинѣ и пр.; но самая большая коллекція имѣется, конечно, въ Луврѣ, гдѣ есть до сорока его вещей. Особенно замѣчательны картины: „Чудо св. Ксаверія“, „Манна въ пустынь“, „Потопъ“ \*), „Диогенъ“, „Елеазаръ и Ревекка“, „Похищеніе сабинянокъ“ и пр.

\*) „Потопъ“ въ іюнѣ настоящаго (1907) года былъ исколотъ ножомъ какого-то голоднаго пролетарія, пожелавшаго этимъ путемъ обратить вниманіе на свой тощій желудокъ.

„Исторія Искусствъ“. П. П. Гвѣдича. Т. III.



Обыкновенно Пуссену приписывается реформація въ школѣ французской живописи, но реформація эта далеко не вполне удалась ему. XVII вѣкъ оставилъ въ наслѣдіе XVIII-му выродившееся и выдохшееся искусство, поддерживающее къ себѣ интересъ путемъ искусственного возбужденія и прямо битьемъ на чувственность. Не имѣя ничего самостоятельнаго, французская живопись этихъ вѣковъ не была національной, а составляла принадлежность небольшого кружка богатыхъ людей,



Рис. 26. Ланкре. Дѣтство. С.-Петербургскій Эрмитажъ.

quasi-любителей и quasi-цѣнителей живописи; природная талантливость француза и тутъ иногда распускается полнымъ цвѣтомъ, но въ общемъ весь этотъ періодъ исторіи французской живописи кажется плоскимъ, унылымъ, преднамѣреннымъ, предпочитающимъ, за немногими исключеніями, шаблоны живому, самостоятельному изученію природы.

Мы помѣщаемъ копии съ его картинъ: „Диогенъ“ (рис. 6), „Конфирмація“ (рис. 8), „Et in Arcadia ego“, или „Въ Аркадіи“ (рис. 9), „Елеазаръ и Ревекка“—одна изъ лучшихъ его картинъ, наименѣе сухая по рисунку (рис. 4), „Вакхическая пляска“, которой очень гордится Лондонская національная галлерей (рис. 3), и „Отдыхающая Венера“ изъ частной коллекціи (рис. 5),—которыя съ разныхъ сторонъ освѣщаютъ талантъ Пуссена. Большинство его произведеній находится въ Луврѣ, хотя каждый европейскій музей считаетъ долгомъ имѣть нѣсколько картинъ Пуссена. Слава его мельчаетъ и блекнетъ съ каждымъ вѣкомъ, картины его падаютъ въ цѣнѣ, а художники перестаютъ придавать ему какое бы то ни было значеніе.



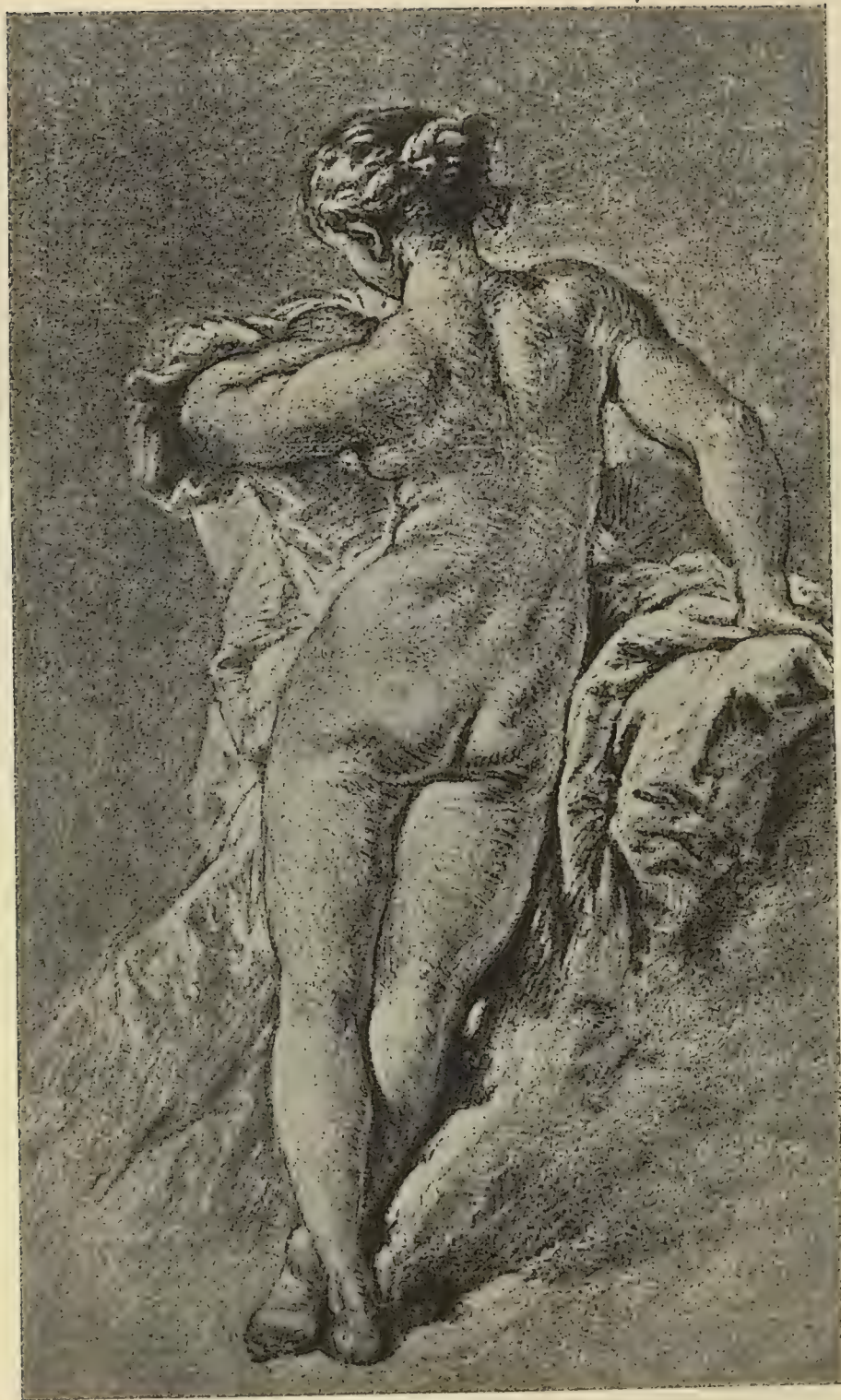


Рис. 27. Буше. Женский этюдъ.



Но во всякомъ случаѣ мы можемъ отмѣтить въ XVII и XVIII вѣкахъ Клода Желле, Антуана Ватто, Франсуа Буше, Жана Грѣза и Шардена, какъ самыхъ яркихъ и талантливыхъ художниковъ своего времени.

Клодъ Желле, прозванный Клодомъ Лорреномъ, считается представителемъ пейзажной живописи, въ которой онъ шагнулъ значительно дальше сухой условности Пуссена; родился онъ въ 1600, умеръ въ 1682 году. Подобно своему предшественнику, онъ является прямымъ дѣтищемъ Италіи и всею душою принадлежитъ Риму. Мотивы



Рис. 28. Буше. Этюдъ амора.

его картинъ — окрестности великаго города, и широкоувѣистый дубъ — любимое его дерево, дающее главное пятно всей композиціи. Сырыя испаренія Кампаньи довольно рѣзко отдѣляютъ своими росистыми пологими дальніе планы и контрастно различаются отъ горячихъ тоновъ, которыми согрѣта композиція на первомъ планѣ. Картины Лоррена чисты, спокойны и ясны, воздухъ прозраченъ, колоритъ блестящъ; но искусственная сочиненность композицій все же рѣзко кидается въ глаза.

Клодъ Лорренъ происходилъ отъ бѣдныхъ родителей и, попавъ въ Италію еще въ дѣтствѣ, учился въ Римѣ у гравера Тасси, а затѣмъ развивался подъ вліяніемъ Каррачи и Бриа. Плохо образованный, онъ съ трудомъ могъ подписывать подъ картинами свое имя. Его первые пейзажи, цѣнившіеся знатоками очень дорого, вызвали массу подражаній и поддѣлокъ и нерѣдко продавались за настоящіе оригиналы.



Разсказываютъ, что, когда испанскій король заказалъ Лоррену рядъ пейзажныхъ композицій, одинъ ловкій плутъ сумѣлъ доставить ихъ въ Мадридъ и получить слѣдующую сумму, прежде чѣмъ дѣйствительный Лорренъ принялся за работу. Картинъ его много

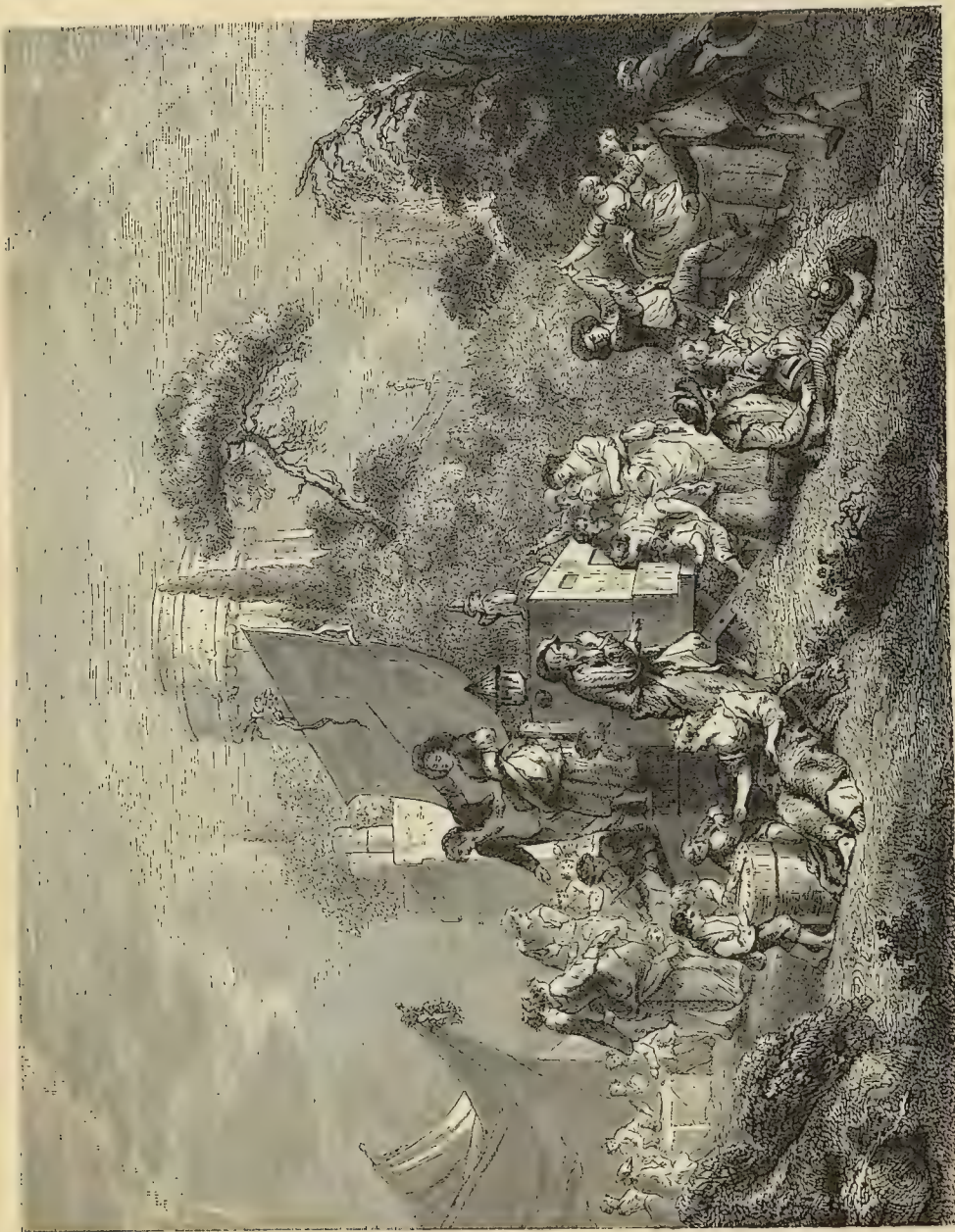


Рис. 29. Буше. Ярмарка. Парижъ. Лувръ.  
Ксилография XIX вѣка.

и въ Римѣ, и въ Мюнхенѣ, и въ Дрезденѣ, и въ Берлинѣ, и въ Луврѣ. Въ Эрмитажѣ есть прекрасные образцы его произведеній. Особенно хороши его „Четыре времени дня“. На первой композиціи „Утро“ (см. рис. 10) изображенъ восходъ солнца въ окрестностяхъ какого-то городка; вдали виднѣются развалины античныхъ колоннъ,



мимо которыхъ тянется маленькій караванъ верблюдовъ. На первомъ планѣ у колодца изображено стадо, Лія и Рахиль, разговаривающія съ Іаковомъ.

Кромѣ этихъ четырехъ, имѣется еще въ Эрмитажѣ восемь картинъ того же



Рис. 30. Буше. М-ме Помпадуръ. Коллекція герцога Омальскаго.  
Ксилографія конца XIX вѣка.

художника: „Байскій заливъ“, „Утро“, „Итальянскій пейзажъ“, „Островокъ въ Архипелагѣ“, „Прибытіе Одиссея къ Ликомеду“, „Вечеръ“, „Аполлонъ и Марсій“ и „Христосъ на пути въ Эммаусъ“. Мы помѣщаемъ копія съ его картинъ: „Мессинскій портъ“ (рис. 11) и „Товій съ ангеломъ“ (рис. 12), pendant сюжету, имѣющемуся въ Эрмитажѣ. Вліяніе Пуссена въ этихъ работахъ несомнѣнно.





Рис. 31. Буше. Андромеда. Эскизъ.

Одновременно съ Лорреномъ и Пуссеномъ получилъ широкую извѣстность во Франціи Ле-Сюёръ (1617—1655), прозванный своими современниками „французскимъ Рафаэлемъ“, сперва ученикъ Вуэ, а впослѣдствіи развившій свой талантъ подъ вліяніемъ строгаго изученія Рафаэля. Не пользовавшійся при жизни особеннымъ счастьемъ, по



природѣ чловѣкъ застѣнчивый и скромный, онъ занялъ подобающее ему мѣсто въ исторіи французскаго искусства только въ глазахъ своего потомства. Картинъ послѣ него осталось немного; въ Луврѣ и въ Берлинѣ есть превосходныя его вещи. С.-Петербургскій Эрмитажъ обладаетъ семью его композиціями, изъ которыхъ особенно замѣчательны: „Смерть св. Стефана“ и „Младенецъ Моисей на берегу Нила“. Мы по-



Рис. 32. Буше. Триумфъ Венеры. Коллекція Ротшильда.

мѣщаемъ копію съ его картины „Мученіе св. Лаврентія“, изъ Парижскаго Лувра (рис. 13).

Больше Пуссена имѣлъ вліяніе на французскую живопись Шарль Лебрѣнъ \*), живописецъ, граверъ и архитекторъ, основатель Французской Академіи въ Римѣ. Онъ былъ живописцемъ Людовика XIV, получилъ отъ него дворянство, почетный орденъ св. Михаила и былъ назначенъ главноначальствующимъ по всѣмъ государственнымъ

\*) Не надо смѣшивать съ Луизой Лебрѣнъ, извѣстной художницей конца XVIII и начала XIX вѣка.





Клодъ Лорренъ. Отплытіе царицы Савской.  
Лондонская Національная галлерей.







художественнымъ работамъ (род. 1619, ум. 1690). Онъ былъ также директоромъ Гобеленовской обойной мануфактуры и канцлеромъ Сентъ-Лукской академіи. Важнѣйшимъ его произведеніемъ считается композиція изъ жизни Александра Великаго, находящаяся въ Луврѣ. Въ нашемъ Эрмитажѣ есть его двѣ евангельскія картины: „Моленіе о чашѣ“ и „Христосъ на крестѣ“.



Рис. 33. Буше. Туалетъ Венеры. Коллекція Ротшильда.

Ихъ современникомъ надо назвать Себастьяна Бурдона (1616—1671), произведенія котораго нерѣдко спутывали съ Лебрёномъ. По копіи съ его луврскаго „Милосердія“ можно судить, насколько близки оба живописца. Бурдонъ бродилъ всю свою жизнь по свѣту и даже три года былъ придворнымъ живописцемъ шведской королевы.

Антуанъ Ватто (1684—1721)—представитель придворныхъ живописцевъ, граціозный, обладающій своеобразнымъ колоритомъ, наивный, но въ то же время аристократическій художникъ, былъ сыномъ простаго кровельщика изъ Валансьена. Быстро выдвинувшись на первый планъ и поправъ въ члены Академіи, онъ скоро вошелъ въ



милость не только короля, но и самой маркизы Помпадуръ. Для насъ его картины кажутся наивными, но современники были въ восторгѣ отъ этой идиллической Аркадіи. Неумолимая занятія выработали въ немъ привычную легкость, съ которой онъ



Рис. 34. Буше. Амуръ, обезоруженный Венерой. Коллекція Ротшильда.

схватываетъ выраженіе и передаетъ позу; особенно выразительны у него жесты рукъ. Онъ обладалъ особенными рецептами красокъ, производившихъ удачные эффекты. Изображая искусственный, прелестный, но фальшивый міръ театра и любовныхъ походовъ въ сказочной обстановкѣ, Ватто, по мнѣнію нѣкоторыхъ біографовъ, остается реалистомъ въ томъ смыслѣ, что никто не отвѣчалъ реальнѣе на желанія и вол-





Рис. 35. Буше. Амуръ, обезоруженный Венерой. Парижъ. Лувръ.

ненія своего времени. Ватто наполовину создалъ, наполовину истолковывалъ самымъ блестящимъ и разнообразнымъ способомъ вкусы и направленіе своей эпохи. Героями Ватто являются хорошенькія, живыя женщины въ шумящихъ широкихъ



шелковыхъ платьяхъ, съ томными, размѣренными движеніями, и франты, хорошо сложенные, съ умной и дерзкой фізіономіей.

Ватто, уроженецъ Валансьена, былъ наполовину фламандецъ. Рубенсъ и Тенирсъ

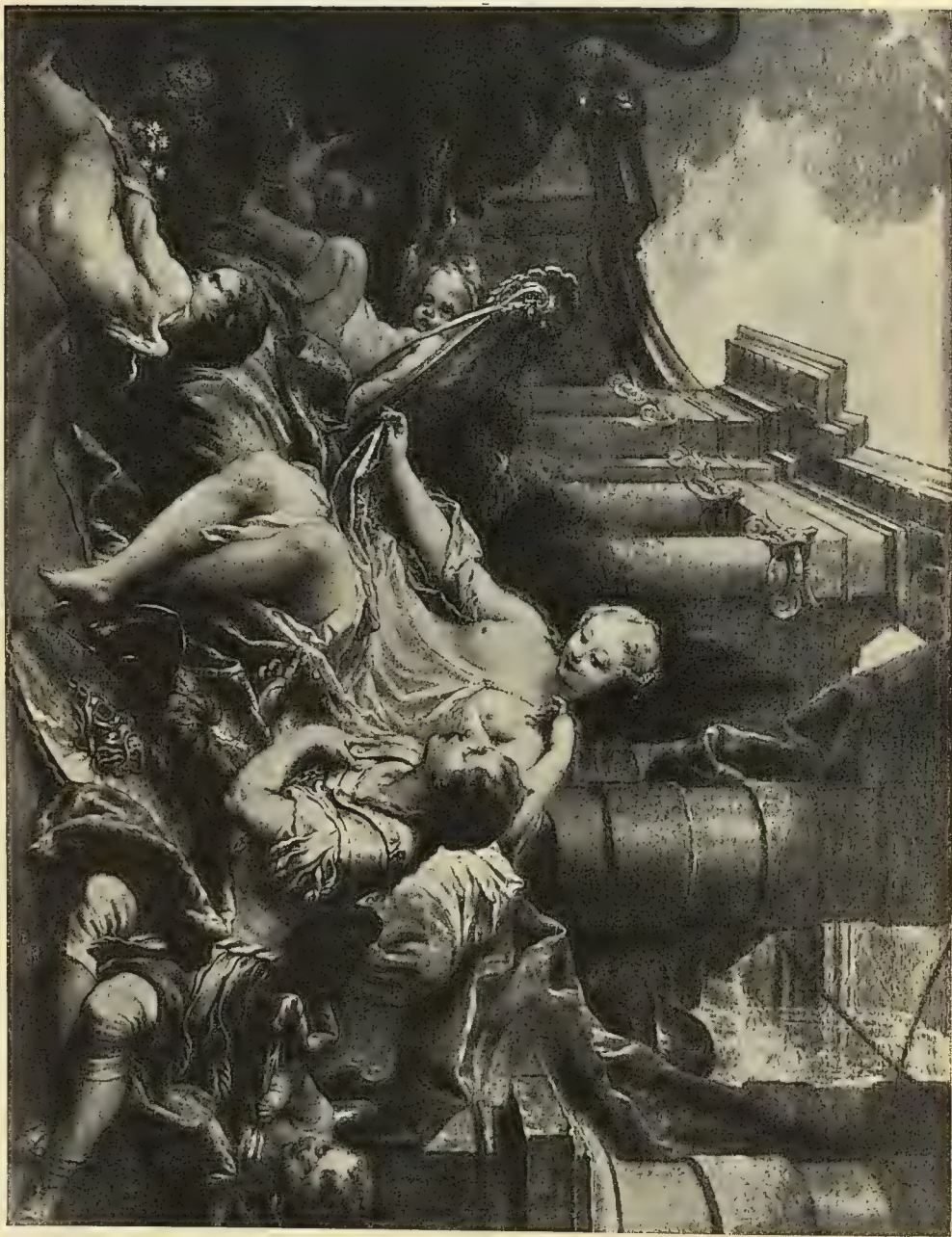


Рис. 36. Буше. Армида. Парижъ. Июнь.

были тѣ художники, идеалы которыхъ онъ воспринялъ съ дѣтства. Въ его первыхъ картинахъ чувствуется грубость при изображеніи той „сволочи“, которая такъ поразила Людовика XIV въ картинахъ Тенирса. Но чѣмъ дальше, тѣмъ болѣе исчезаетъ



фламандецъ, и тѣмъ болѣе начинаетъ преобладать французъ. Въмѣсто изображенія грязныхъ кабачковъ и уличныхъ сценъ, художникъ принимается за „fêtes galantes“. Эти „Fêtes“ переходятъ въ радужный веселый, полный обаянія міръ какихъ-то странныхъ неземныхъ существъ. Ватто былъ насадителемъ (или, если хотите, выразителемъ) той эпохи, когда дѣйствительность перестала быть дѣйствительностью, а смѣнилась сказкой. Онъ почувствовалъ нелѣпость красоты Версаля—фальшивой, прямолинейной, дѣланной—и въ тонъ ей создалъ и костюмы, и картины, и аксессуары эпохи. Казалось, что самые люди — не люди, а фарфоровая живопись, условная, приведенная къ одному зна-



Рис. 37. Юпитеръ и Антиопа. Весьма извѣстная картина, приписываемая Буше, но едва ли принадлежащая его кисти. Парижъ. Лувръ.

менателю. Словно всѣ сошли съ севрскихъ вазъ и, спрятавъ подъ бѣлые парики естественный цвѣтъ волосъ, заходили на высокихъ каблукахъ, въ растопыренныхъ камзолахъ и въ капотахъ съ характерной складкой сзади. Его биографъ Гонкуръ называетъ его лирикомъ XVIII вѣка. Онъ вліялъ на все—на платье, на мебель, на обстановку, даже на пейзажъ,—такъ какъ по его рисункамъ перекраивали сады и аллеи. Даже аллегорическіе амуръ, летающіе на его картинахъ, и тѣ кажутся не фантастическими аксессуарами, а дѣйствительными изображеніями воздуха, переполненного любовью. Онъ умеръ всего 37 лѣтъ, и послѣдними его словами было обращеніе къ духовнику: „Какъ плохо на вашемъ крестѣ изображенъ Христосъ“.

Кромѣ двухъ набросковъ изъ коллекціи Гонкуръ, мы даемъ копію его „Пьеро“ (рис. 19) и „Финеттъ“ (рис. 20) изъ Луврскаго собранія, двѣ картины изъ Берлин-



скаго музея (рис. 21 и 22) и чудныя Эрмитажныя вещи: „Прогулка“ (рис. 23) и „Серенада“ (рис. 18). Эрмитажъ обладаетъ всего пятью, но превосходными его картинами. Кромѣ приложенныхъ у насъ копій, нашъ музей имѣетъ: „Савояръ съ суркомъ“, „Походъ“—



Рис. 38. Буше. Судъ Париса. Парижъ. Частная коллекція.

гдѣ изображено движеніе военнаго обоза въ осеннюю распутицу, и pendant „Походу“— „Роздыхъ“, представляющій контрастъ первому сюжету: солдаты весело пируютъ съ женщинами, забывъ тягости войны.

Изъ учениковъ Ватто слѣдуетъ отмѣтить Ланкре (1699—1743), очень близко подошедшаго къ своему учителю. Копіи съ его картинъ: „Купанье“, „Въ саду“ и „Дѣтство“ (рис. 24, 25 и 26), находящіяся въ нашемъ Эрмитажѣ, даютъ ясное представление о выработанной техникѣ художника.

Къ тому же типу художниковъ принадлежитъ Франсуа Буше (1704—1770), ученикъ Франсуа Лемуана, художника крайне манернаго, доведшаго грацію до утрировки. Дидро охарактеризовалъ Буше словами: „Что ему было дѣлать, какъ не слѣдовать за всѣми по пути всеобщаго упадка“. Любимою моделью Буше были балетныя танцовщицы, изображеній которыхъ онъ оставилъ множество. Манера учителя перешла къ нему, только по колориту онъ оказался блестяще Лемуана. Послѣ смерти Ватто

онъ заступилъ у м-те Помпадуръ его мѣсто, и въ Парижѣ имѣются нѣсколько портретовъ знаменитой фаворитки его работы. Нашъ Эрмитажъ обладаетъ тремя его картинами, являющимися счастливымъ исключеніемъ изъ его жанра: „Бѣгствомъ въ Египетъ“, „Отшель-



никомъ“ и „Красивымъ пейзажемъ“. Въ такихъ вещахъ онъ серьезнѣе и менѣе манеренъ. Онъ былъ въ Италіи, гдѣ на него произвелъ особенное впечатлѣніе Тьеполо; въ 1734 году онъ былъ уже академикъ. Репутація его быстро выросла, произведенія усердно раскупались. Его мифологическіе и пасторальные сюжеты какъ нельзя лучше



Рис. 39. Буше. Гerkульсѣ и Омфала. Парижъ. Частная коллекція.

приноравливались къ архитектурѣ апартаментовъ, гдѣ они были повѣшены. Въ этомъ можно убѣдиться, разсмотрѣвъ его вещи въ Отелѣ Субизъ (теперь архивъ). Кромѣ большихъ декоративныхъ работъ и картинъ на полотнѣ, онъ ввелъ въ моду небольшіе изящные рисунки и эскизы, которые до него художники сохраняли только для себя. Эти прелестные наброски изображали пастушескія идилліи, деревенскія сцены, кокетливыя мифологическія сцены съ нимфами и амурами, и разбирались нарасхватъ. Въ 1765 году онъ былъ назначенъ директоромъ Академіи и съ 1763 года—первымъ живописцемъ короля. Онъ пользовался общимъ расположеніемъ, но имѣлъ и ожесточенныхъ противниковъ: Гримма, находившаго отвратительнымъ его рисунокъ





Рис. 40. Лемуанъ. Кефаль, похищаемый Авророй. Парижъ. Лувръ.  
Ксилография XIX вѣка.

и колорить, и Дидро, который неутомимо преслѣдовалъ его, и особенно за то, за чѣмъ Буше и не гнался,—за недостатокъ реализма.

Дидро, какъ упомянуто выше, характеризовалъ художника словами:

— Буше можетъ только катиться внизъ, по наклонной плоскости упадка.



Но Дидро судилъ о живописи какъ философъ. Родной внукъ Буше, его непримиримый врагъ—художникъ Давидъ—сознался:

— Не всякій можетъ быть Буше!

И это надо понимать въ положительномъ смыслѣ, потому что блескъ и вкусъ Буше, наблюдательность оразителя своей эпохи, ставить его въ первые ряды художниковъ Франціи.

Приложенные рисунки даютъ наглядное представленіе о дѣйствительномъ талантѣ художника. Начиная съ портрета маркизы Помпадуръ, въ которомъ если и нѣтъ мастерства англійскихъ художниковъ XVIII вѣка, Рейнольдса и Генсборо, то все же есть и стиль, и вкусъ, и проникновеніе психологіей изображаемаго лица,—и кончая Венерами, обезоруживающими амуровъ,—на всемъ лежитъ печать легкомысленнаго версальскаго блеска.

Вотъ списокъ того, что помѣщается у насъ:

Рис. 29. „Ярмарка“. Жанръ, мало напоминающій реализмъ фламандцевъ. Изъ Лувра.

Рис. 30. „М-те Помпадуръ“—портретъ, о которомъ только-что говорилось, изъ частной коллекціи.

Рис. 1. „Весна“.

Эскизъ изъ коллекціи кн. Демидова, помѣщенный въ началѣ настоящей главы.

Рис. 27, 28 и 31. Три рисунка его этюдовъ.

Двѣ картины изъ великолѣпной коллекціи Ротшильда: „Тріумфъ Венеры“ и „Туалетъ Венеры“ (рис. 32 и 33).

Рис. 34 и 35. „Амуръ (богъ возжелѣнія), обезоруженный Венерой (любовью)“, два варианта.

Рис. 36. „Армида“—картина, ничего общаго съ мифологіей, конечно, не имѣющая.

Рис. 38. „Судъ Париса“—малоизвѣстная картина изъ частной коллекціи.

Рис. 39. „Геркулесъ и Омфала“. Изъ частной коллекціи въ Парижѣ.

„Исторія Искусствъ“. П. П. Глѣдича. Т. III.



Рис. 41. Фрагонарь. Портретъ художника. Парижъ. Лувръ.





Рис. 42. Фрагментаръ. Мальчикъ въ бѣломъ. Частная коллекція.



Рис. 43. Фрагментаръ. Ночевь. Частная коллекція.



Франсуа Лемуана (1688—1737) можно упомянуть только какъ учителя Буше. Онъ поставилъ образцомъ для молодого поколѣнія Рубенса, котораго потомъ съ ненавистью отрицало позднѣйшее поколѣніе художниковъ. Декоративный талантъ у него былъ превосходный. Въ Эрмитажѣ есть его „Купальщица“—граціозная, нѣсколько слащавая картинка. Кончилъ Лемуанъ жизнь самоубійствомъ.



Рис. 44. Фрагонаръ. Купальщицы. Парижъ. Лувръ.

Жанъ-Онорэ Фрагонаръ (1732—1806)—одинъ изъ послѣднихъ легкомысленныхъ представителей королевской Франціи. Онъ полонъ радости, веселья, беззаботности, не чувствуетъ надвигающуюся тучу революціи. Его женщины созданы для любви, онъ поэтъ очаровательныхъ картинокъ на подкладкѣ игриваго анекдота. Въ его контурахъ есть какая-то мелодичная мягкость; головки дѣвушекъ всегда красивы, но не слащавы.





Рис. 45. Фрагонаръ. Школа. Частное собраніе въ Парижѣ.



Рис. 46. Грёзъ. Помолвка въ деревнѣ. Парижъ. Лувръ.



Чтобы дать понятие объ этомъ оригинальномъ талантѣ, мы прилагаемъ копии съ его слѣдующихъ вещей:

Изъ частной коллекціи (Wallace):

Рис. 42. „Мальчикъ въ бѣломъ“.

Рис. 43. Гривуазный жанръ XVIII вѣка: „Случай на качеляхъ“.

Рис. 41. Изъ Лувра—портретъ художника.

Рис. 44. „Купальщицы“—извѣстная картина, тоже изъ Лувра.

Рис. 45. „Школа“—жанръ изъ частной коллекціи.

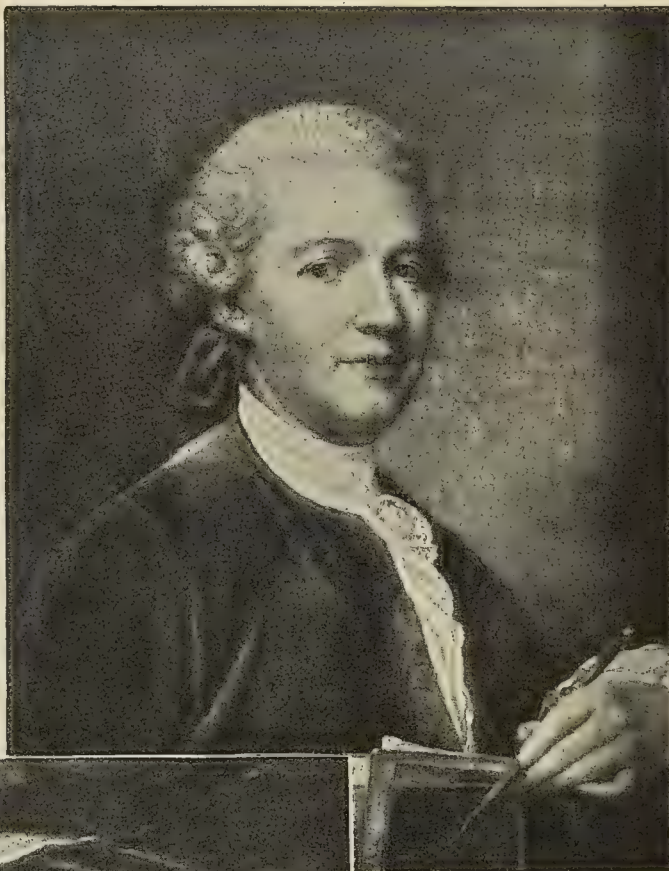


Рис. 47. Грѣзь. Архитекторъ Габріэль. Изъ коллекціи барона Шидлинга.



Рис. 48. Грѣзь. Женская головна. С.-Петербургскій Эрмитажъ.

Въ Эрмитажѣ есть его „Семейство фермера“.

Жанъ - Батистъ Грѣзь (1725 — 1805) — тоже одинъ изъ могикановъ XVIII вѣка, вложившій много стили и вкуса въ свои очаровательныя женскія фигурки и головки. Онъ наивенъ и примитивенъ, но онъ—отзвукъ требованій критиковъ, которые хотѣли, чтобы картины, изображающія пороки, были такъ страшны, чтобы на нихъ



нельзя было поднять глазъ, а изображающія добродѣтели — исторгали слезы. Грёзь съ усердіемъ изображалъ неблагодарныхъ сыновей, плоды хорошаго воспитанія, или паралитиковъ, за которыми ухаживаютъ дѣти, утѣшеніе старости и пр. При этомъ онъ черпалъ свои сюжеты изъ третьяго сословія, въ назиданіе развратной аристократіи. Его способъ выразишь то или другое



Рис. 49. Грёзь. Воздушный поцѣлуй.  
Коллекція Ротшильда.



Рис. 50. Грёзь. Эскизъ головки.

движеніе — грубо, мелодраматично, лишено истинной психологіи. Но тамъ, гдѣ художникъ просто подходитъ къ картинѣ, не задаваясь моральной прописью, тамъ онъ становится на огромную высоту. Таково его „Чтеніе библіи“, которое тѣсно примыкаетъ къ тому жанру, что родился въ XIX вѣкѣ.

Но главная его заслуга для насъ — потомковъ — полныя очарованія этюды головокъ дѣтей и дѣвушекъ. Это яркое отраженіе XVIII вѣка: тутъ чувственность и невин-





Рис. 51. Грѣзь. Дѣвушка съ цвѣтами у водоема. Парижъ. Лувръ.



Рис. 52. Грѣзь. Молочница. Парижъ. Лувръ.



ность сплетаются такъ тѣсно, что трудно разобрать, гдѣ кончается одно и начинается другое.

Подобно другимъ художникамъ, онъ ѣздилъ въ Италію, но мастера эпохи



Рис. 53. Грѣзь. Дурное предзнаменованіе (Разбитое зеркало). Частная коллекція.

Возрожденія говорили съ нимъ мертвымъ языкомъ и не оказали на него никакого вліянія. При жизни онъ съ трудомъ продавалъ свои картины, и слава его скорѣе посмертная. Въ Луврѣ находится лучшая его картина: „Помолвка въ деревнѣ“ (см. рис. 46). Въ нашемъ Эрмитажѣ особенно извѣстна композиція „Паралитикъ“



(см. рис. 59) и нѣсколько портретовъ и этюдовъ юношей и молодыхъ дѣвушекъ. Дидро относится съ большимъ одобреніемъ къ Грёзу, находя, что художникъ долженъ быть прежде всего моралистомъ. Но намъ концепція Грёза кажется натянутой и фальшивой, его чувствительность—манерной, нѣжность—плаксивой, а добродѣтель—несносной, хотя онъ стремится придать ей даже слишкомъ привлекательный видъ: его добродѣтельные маменьки имѣютъ мины и манеры кокетокъ, невинныя барышни—плутоваты. И хотя Дидро постоянно противопоста-



Рис. 54. Грёзъ. Эскизъ.



Рис. 55. Грёзъ. Головка дѣвушки. С.-Петербургскій Эрмитажъ.

„Исторія Искусствъ“. П. П. Гнѣдича. Т. III.

вляеть Буше Грёза въ смыслѣ нравственности, но выходить въ концѣ концовъ одно и то же.

Грёзъ всегда остается оригинальнымъ въ своихъ краскахъ, въ рисункѣ, смѣлымъ, хотя и аффектированнымъ въ своей чувственной добродѣтели, въ своемъ мелодраматическомъ и приподнятомъ представленіи о жизни (*conception de la vie*),—словомъ, въ своихъ достоинствахъ и недостаткахъ. Онъ былъ добродушнымъ и безхарак-



тернымъ человѣкомъ, страдавшимъ всю жизнь отъ семейныхъ неурядицъ, и окончилъ жизнь 80 лѣтъ въ большой нуждѣ, забытый своими почитателями, такъ какъ къ этому времени уже совершился поворотъ во вкусахъ и взглядахъ на искусство.

У насъ приложены слѣдующія копии съ произведеній Грёза:



Рис. 56. Грёзъ. Счастливая мать.

Рис. 46. „Помолвка въ деревнѣ“ — выложенная, театральная картина на слащавой подкладкѣ, являющаяся, по мнѣнію многихъ, „украшеніемъ Лувра“; группа, какъ всегда у Грёза, расположена по ложно-классическому требованію пирамидально. Иногда эту пирамидальность онъ усиливалъ занавѣсью, повѣшенною въ видѣ косого паруса, какъ на нашей Эрмитажной картинѣ „Паралитикъ“ (см. рис. 59).

Рис. 47. Портретъ архитектора Габріэля. О сходствѣ, конечно, трудно судить, но вообще лицо мало типично и не носитъ опредѣленнаго характера.

Рис. 55. Головка дѣвушки изъ нашего Эрмитажа. Въ Эрмитажѣ, кромѣ двухъ





Рис. 57. Грёзъ. Мертвая птичка. Парижъ. Лувръ.

картинъ, копіи съ которыхъ помѣщены у насъ, есть портретъ мальчика, портретъ молодого человѣка и этюдъ женской головки (рис. 48).

Рис. 49. Типичный Грёзъ изъ галереи Ротшильда — „Воздушный поцѣлуй“ куртизанки, съ претензіей въ костюмѣ на фальшивую античность.

Рис. 50. Превосходный этюдъ головки дѣвушки изъ коллекціи Гонгура.

Рис. 51 и 52. Pendant — „Цвѣточница“ и „Молочница“. Въ продавщицахъ



чувствуются ряжены аристократки Трианона, имѣющія очень мало общаго съ грязнымъ французскимъ рынкомъ.

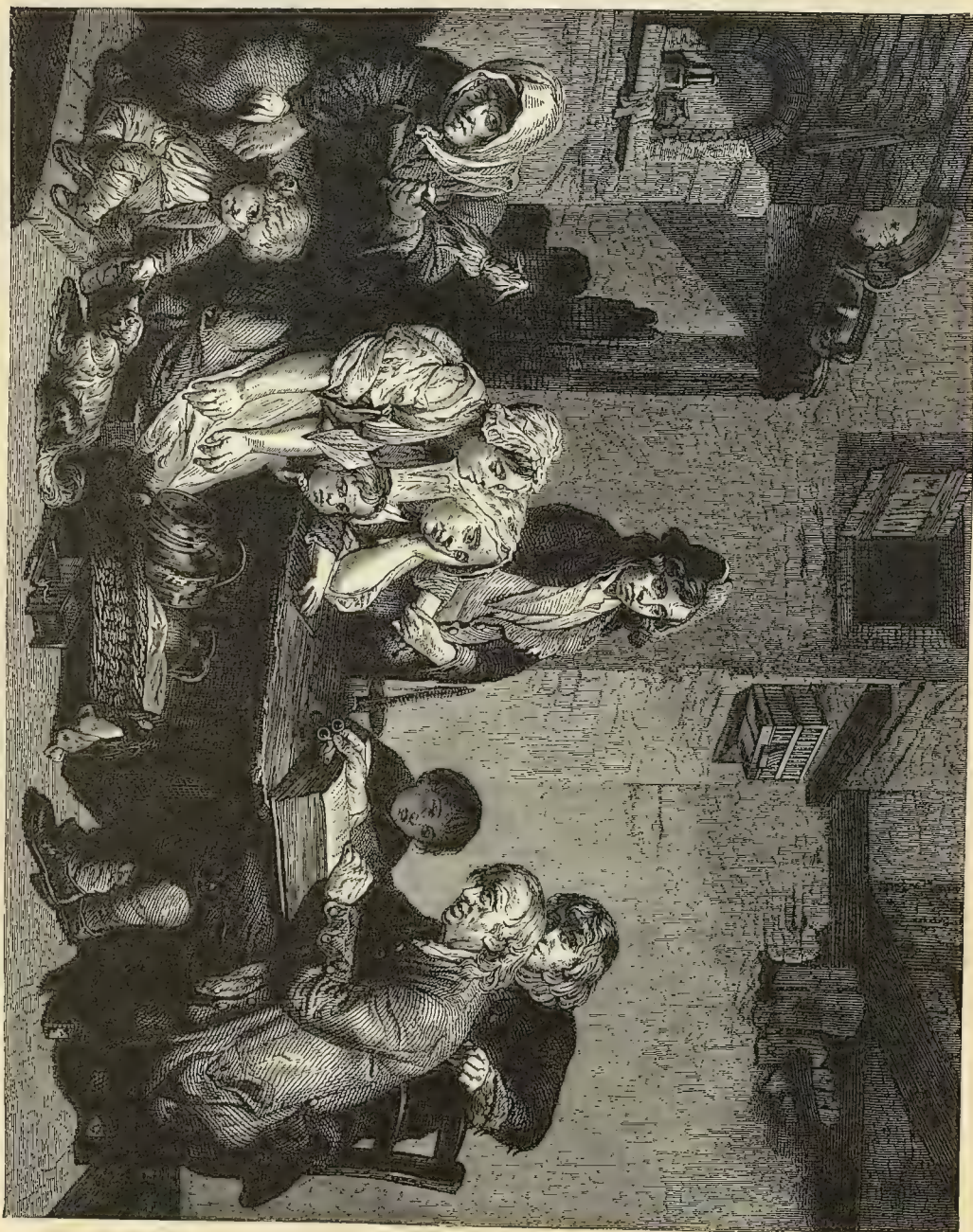


Рис. 58. Грѣзь. Чтеніе библии. Парикъ. Дувръ. Ксилографъ поновинъ XIX вѣка.

Рис. 53. „Дурное предзнаменованіе“ („Разбитое зеркало“). Изъ частной галлерей.

Рис. 54. Набросокъ, изображающій молодого охотника.

Рис. 56. Эскизъ „Счастливой матери“. Весьма типична старуха, любующаяся



сценой, и сама мать семейства. Въ ребенкѣ, обнявшемъ ея шею, слишкомъ много итальянизма и дѣланности.

Рис. 57. „Мертвая птичка“. Очаровательный жанръ изъ Парижскаго Лувра.

Рис. 58.—„Чтеніе библіи“. Извѣстная картина изъ Лувра.

Непосредственно къ Грёзу при-  
мыкаетъ Жанъ-Батистъ Шар-  
денъ (1699—1779) — наиболѣе  
реальный художникъ XVIII вѣка.

Онъ не получилъ правиль-  
наго образованія и началъ съ  
писанія вывѣсокъ. Но и эти вывѣски можно причислить къ его художественнымъ  
работамъ. Работая вывѣску для хирурга, онъ изобразилъ костоправа, перевязываю-  
щаго раненаго на дуэли; вокругъ стоятъ понятые и полицейскій, составляющій про-  
токолъ. Онъ былъ врагъ поученій и рисовалъ жизнь такой, какъ она есть, почему



Рис. 59. Грёз. Паралитикъ. С.-Петербургскій Эрмитажъ.

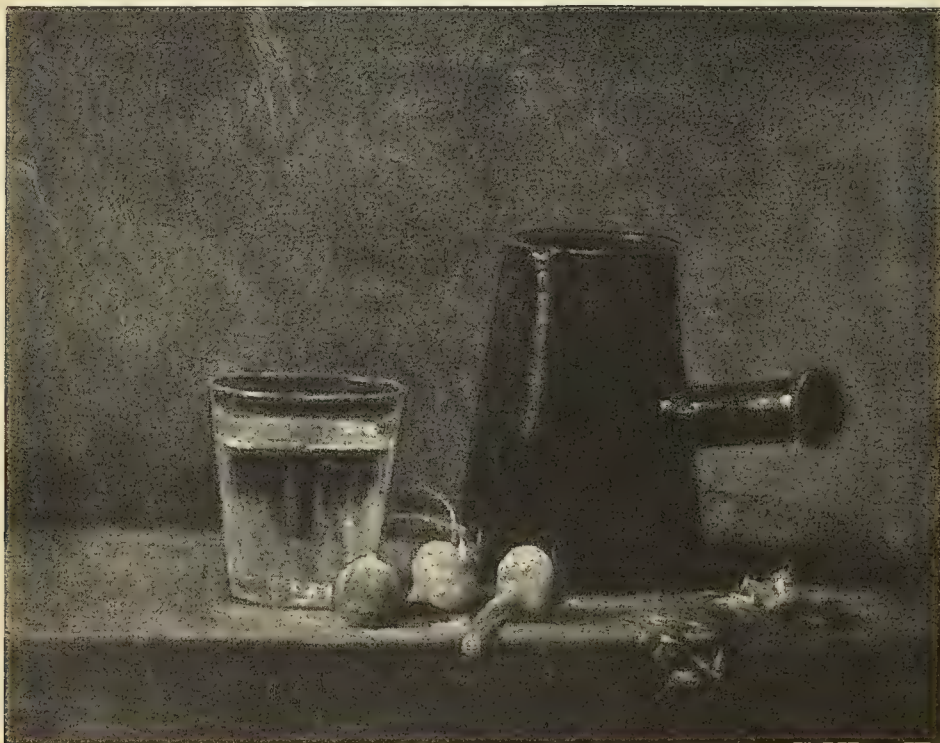


Рис. 60. Шарденъ. Nature morte. Частная коллекція.



не потерялъ своей прелести и до сего дня, какъ первый реалистъ-французъ. Болѣе всего онъ любилъ изображать кухонный очагъ, гдѣ въ полутьмѣ носится ароматъ готовящагося обѣда. Да и его мастерская напоминала кухню, потому что постоянно была наполнена съѣстными припасами, служившими ему за натурщиковъ.



Рис. 61. Шарденъ. Карандашный портретъ. Изъ коллекціи Гонкуръ.

Шарденъ едва ли не первый смѣло вошелъ въ дѣтскую и ввелъ въ живопись дѣтей не какъ портретъ или дополненіе къ сюжету, а какъ самостоятельныхъ героевъ картинъ. Тутъ наблюдательность его граничитъ съ талантомъ первостепеннаго мастера. Онъ самъ заинтересованъ ихъ дѣтскими играми. Онъ любитъ ихъ карточные домики, куклы, мыльные пузыри. Тихій уютъ, миръ, любовь матери къ дѣтямъ — все это



звучить диссонансомъ съ оргіей послѣднихъ дней королевства, какъ указаніе на истинныя силы государства, скрытыя въ третьемъ сословіи.

У насъ представлено изъ произведеній Шардена:



Рис. 62. Шарденъ. Мать и дочь. Парижъ. Лувръ.

Рис. 61—Портретъ карандашомъ. Въ манерѣ его есть что-то напоминающее его поздняго послѣдователя—Миллэ.

Рис. 63 и 64. „Предобѣденная молитва“ и „У крана“—вещи, гораздо ближе, чѣмъ





Рис. 63. Шарденъ. Предобъденная молитва. Парижъ. Лувръ.  
Ксилография половины XIX вѣка.

произведенія другихъ французовъ, подходящія къ голландцамъ и къ малымъ фламандцамъ. Тутъ впервые французскій бытъ выступаетъ на реальную дорогу. Къ этому же направленію принадлежитъ и его „Nature morte“ (рис. 60) и жанръ изъ Лувра— „Мать и дочь“ (рис. 62).

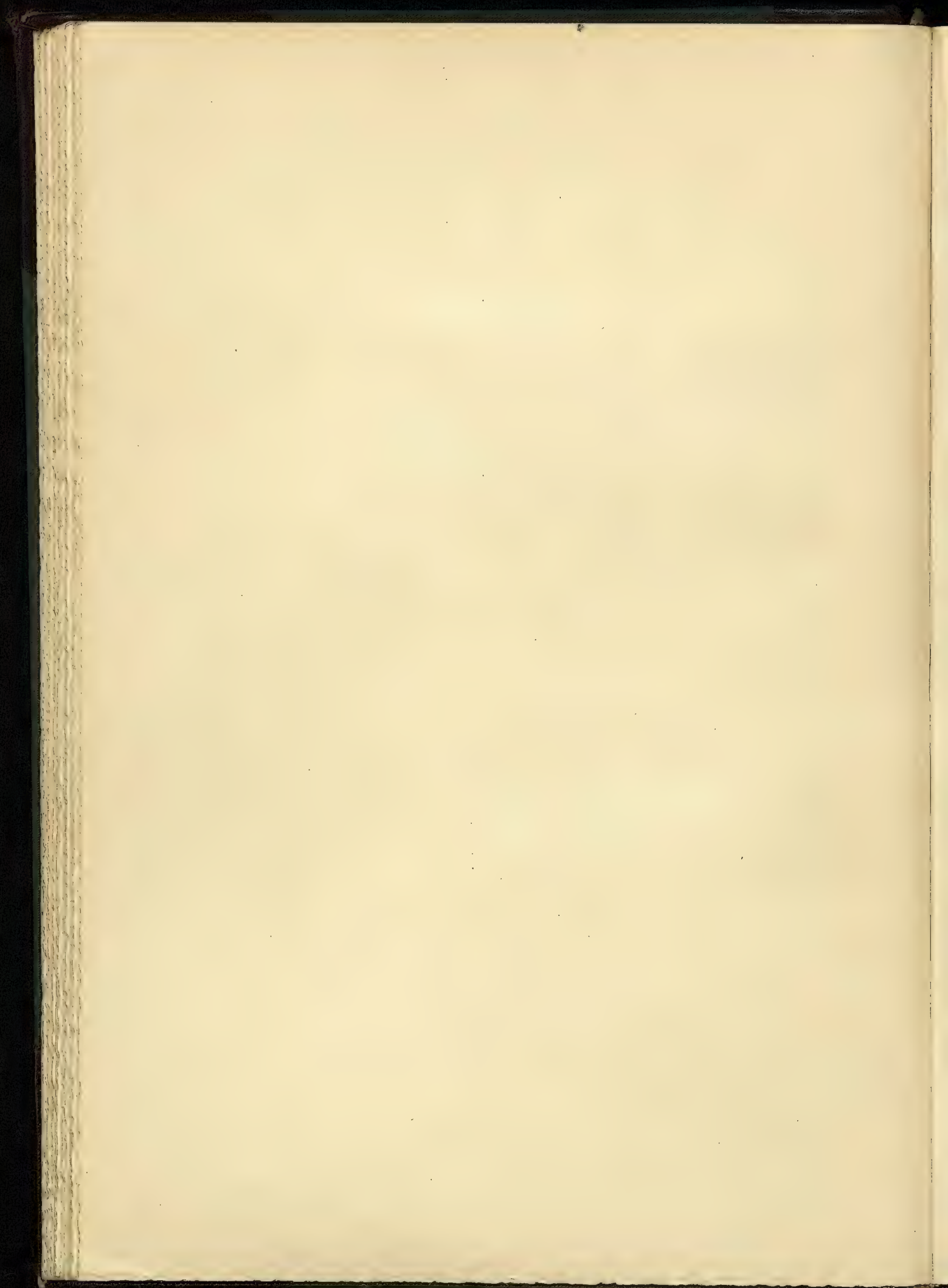




ИСКУССТВО XVIII ВѢКА. Коверъ (Gobelin) работы королевской фабрики гобеленовъ въ Бовэ, по рисунку Буше. Софа въ стилѣ Людовика XVI.









Въ Эрмитажѣ Шардена—„Молитва передъ обѣдомъ“, „Прачка“ и „Карточный домикъ“.

Можно упомянуть и Жана-Этьена Лютара (Liotard), родившагося въ 1762 г. и умершаго въ 1785 году. Онъ оставилъ послѣ себя рядъ удивительныхъ пастелей, изъ которыхъ особенной популярностью пользуется извѣстная подъ названіемъ „Das Chokoladenmädchen“ или „La belle chocolatière“, находящаяся въ Дрезденской гал-



Рис. 64. Шарденъ. У крана. Парижъ. Лувръ.  
Ксилографія половины XIX вѣка.

лерей (см. рис. 65). По тонкости и изяществу работы есть немного художниковъ, что сравнятся съ Лютаромъ. „Прекрасная шоколадница“ разошлась во множествѣ снимковъ и является однимъ изъ самыхъ популярныхъ жанровыхъ этюдовъ конца XVIII вѣка.

Послѣднимъ остаткомъ королевской Франціи была очаровательная женщина и художница—Елизавета-Луиза Виже-Лебрёнъ (Le Brun). Въ Луврѣ виситъ ея портретъ, сдѣланный ею самой,—съ дочкой-подросткомъ. Мы видимъ молодое, свѣжее личико, съ темными умными глазами, съ прической емпіге, и съ прелестной дѣвочкой, любовно охватившей руками шею матери. Тутъ во всемъ блескъ выступаетъ техника живописи



этой талантливой женщины. Едва ли на всемъ пространствѣ исторіи искусствъ можно найти вторую такую художницу.

Она была оразительницей эпохи Маріи-Антуанетты — ея придворнымъ живо-



Рис. 65. Лотарь. *La belle chocolatière*. Дрезденская галлерей.

писцемъ. Королева подняла ей, какъ Карлъ I Тиціану, кисть, когда она выпала у нея въ пылу работы. Ея обѣды отличались необычайной роскошью, — всѣ были одѣты въ античныя одежды и возлежали на ложахъ; мужъ ея, въ платьѣ Пиндара, читалъ свои переводы изъ Анакреона, а мальчики, одѣтые рабами, служили за столомъ. Во время революціи она покинула Францію и вернулась только восемнадцать лѣтъ



спустя, передъ великой войною Наполеона. Но ее уже забыли; она не возобновила болѣе своей дѣятельности художницы и умерла въ 1842 году, восьмидесяти семи лѣтъ, оставивъ послѣ себя мемуары—воспоминанія своей блестящей жизни. Не надо



Рис. 66. Виге-Лебрёнъ. Портретъ художницы съ дочерью, писанный ею самой. Парижъ. Лувръ.

забывать, что она долго жила въ Петербургѣ и написала цѣлую коллекцію превосходныхъ портретовъ съ нашей аристократіи вѣка Екатерины II и Павла.

Эрмитажъ обладаетъ малозначительными ея работами; зато во дворцахъ и у потомковъ екатерининской знати есть много ея работъ. На выставкѣ портретовъ въ Таврическомъ дворцѣ 1905 года было нѣсколько ея замѣчательныхъ вещей. Мы прилагаемъ копію съ ея луврскаго портрета, о которомъ говорилось выше (рис. 66), очаро-



зательный этюдъ женской головки (рис. 68), портретъ в. к. Елизаветы Алексѣвны изъ Романовской галлерей и портретъ Маріи-Антуанетты изъ галлерей Версаля (рис. 67 и 69).

Нельзя не упомянуть и Ла-Тура, превосходнаго портретиста (1704—1784). Въ то время, какъ Ватто, Буше, Шарденъ и Грѣзъ даютъ картину общей жизни и настроенія вѣка, Ла-Туръ (1704—1784) изображаетъ съ замѣчательной правдой великихъ людей эпохи, и его мягкія, сочныя, едва выщѣтшія пастели до сихъ поръ дышать жизнью. Его портреты характеризуютъ одновременно и личность и эпоху. Главная



Рис. 67. Виж-Лебрѣнъ. Портретъ вел. кн. Елизаветы Алексѣвны. Романовская галлерей.

область его—пастель, подходящая къ свойствамъ его таланта, чисто-французскаго характера. Самое значительное произведеніе Ла-Тура—это портретъ m-me Помпадуръ (рис. 70), наиболѣе обработанный и характеризующій талантъ портретиста. Это прекрасное произведеніе выполнено съ гармоничностью, изяществомъ и умомъ, свойственнымъ этому художнику.

Кромѣ портрета Помпадуръ, мы прилагаемъ его этюдъ маски, портретъ Вольтера и портретъ m-me de Mondeville (рис. 71, 72 и 73).

Но, прежде чѣмъ перейти къ Давиду и новой эрѣ французской живописи, слѣдуетъ упомянуть о нѣсколькихъ второстепенныхъ художникахъ, пользующихся извѣстностью среди знатоковъ искусства. Можно указать по преимуществу на слѣдующихъ художниковъ:

Бланшаръ. Современники называли Жака Бланшара (1600—1638) „французскимъ Тиціаномъ“, такъ какъ онъ изучалъ венеціанскій колоритъ и старался, хотя не особенно удачно, подражать венеціанцамъ. Лувръ обладаетъ четырьмя его картинами.

Жапъ Буллонъ-ле-Валантенъ (1601—1632) принадлежитъ къ числу живописцевъ, которыхъ называютъ реалистами, такъ какъ они въ своихъ произведеніяхъ даютъ рѣзко выраженные тона, лица, покрытыя морщинами, въ рѣзко играющемъ освѣщеніи. Онъ въ сильной степени поддавался вліянію Караваджо, хотя не утратилъ самостоятельности. Въ его театральныхъ и эффектныхъ изображеніяхъ солдатъ въ караульнѣ, историческихъ картинахъ и проч. встрѣчаются, на ряду съ условными типами, части, написанныя сильно и искренно.

Ле-Нанъ было три брата; хотя они находятся еще въ зависимости отъ условій своего времени, но все же представляютъ весьма привлекательное явленіе. У нихъ видно



пристрастіе къ грубоватымъ сценамъ, къ оборванцамъ, но они не дѣлаютъ изъ этого манеры, а подчиняются просто темпераменту и характеру. Они происходили изъ Лаона, первый учитель ихъ былъ иностранецъ (вѣроятно, фламандецъ), и всѣ трое



Рис. 68. Виже-Лебрёнъ. Этюдъ головки. Коллекція Гонкуръ.

были искусные живописцы, съ различными темпераментами, но всегда сохранявшіе національный характеръ. Матье ле-Нэнь въ 1662 году получилъ титулъ живописца королевской Академіи.

Лоранъ де-ла-Гиръ (1606—1666) — родственный по духу съ произведеніями ле-Сюёра; болѣе энергичный, онъ уступаетъ ле-Сюёру по тонкости замысла; происходилъ онъ изъ обеспеченной семьи, имѣлъ связи съ буржуазіей, финансовымъ и клерикальнымъ кругомъ. Въ его произведеніяхъ отражаются моды того времени.





Рис. 69. Виже-Лебрёнъ. Марія-Антуанетта. Галлерей Версаля

Изъ живописцевъ эпохи Людовика XIV, рѣзко характеристичной и напыщенной эпохи упадка живописи, заслуживаетъ упоминанія имя Койпеля (1628—1707), живописца съ академическимъ, театральнымъ вкусомъ. Изъ его работъ извѣстны декораціи оперы „Орфей“, живопись въ Фонтенебло, Тюильри, Пале - Рояль, композиціи для гобеленовъ и проч. Онъ былъ директоромъ Академіи. Въ Луврѣ есть нѣсколько его небольшихъ, холодныхъ картинъ историческаго содержанія.



Жанъ-Батистъ Сантерръ (1650—1717), заслуживъ уже славу портретиста и наскучивъ замѣчаніями оригиналовъ, рѣшился писать только фантастическія головы. Въ его „Сусаннѣ“ 1704 года уже замѣчается, хотя слегка, чувственная элегантность XVIII вѣка, какъ предшественника Буше.

Гиацинтъ-Франсуа Риго (1659—1743)—талантъ ясный, вполне опредѣленный.

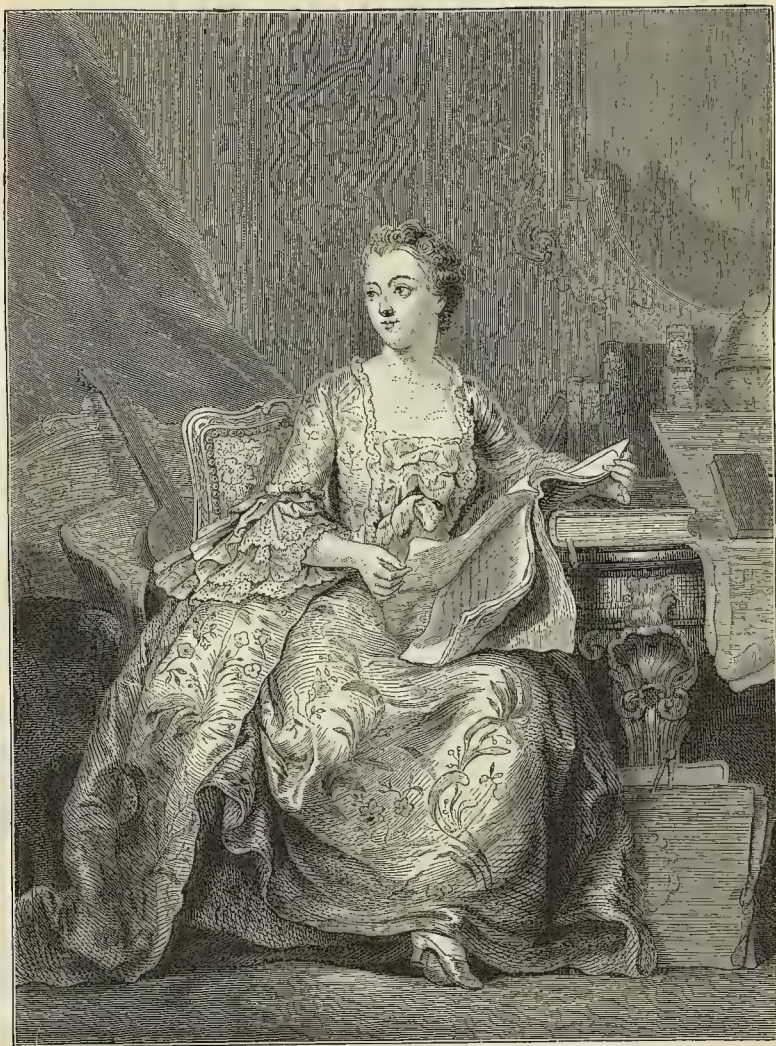


Рис. 70. Ла-Туръ. Маркиза Помпадуръ. Галерея Версаля.

Въ его произведеніяхъ, несмотря на реализмъ, еще сохраняются традиціи стиля „великаго царствованія“, которыя кажутся манерными, хотя типы тщательно изучены, вполне національны и мало прикрашены. Онъ посвятилъ себя портретной живописи и отказался отъ посѣщенія Италіи, что сохранило вполне его оригинальность. Его мечтой было сдѣлаться французскимъ ванъ-Дейкомъ, но онъ остался самимъ собою — вполне самостоятельнымъ, своеобразнымъ художникомъ, которому лучше всего удаются пышныя сцены, официальные пріемы. Его прекрасно характеризуетъ



знаменитый портретъ Людовика XIV, дающій вполне вѣрное представленіе объ этомъ государѣ. Король изображенъ въ великолѣпномъ одѣяніи, стоящимъ въ горделивой, театральной позѣ. Собственно говоря, это не портретъ Людовика XIV — чловѣка больного, измученнаго заботами, небольшого роста, — но портретъ Людовика-монарха, властелина съ неограниченной волей. Кромѣ умѣнія вложить мысль, портреты Риго отличаются широкимъ и энергичнымъ рисункомъ и тщательной отдѣлкой.



Рис. 71. Ла-Гуръ. М-ме де-Мондевиль.

Жанъ - Франсуа де-Труа (1679—1752) былъ историческій живописецъ въ строгомъ смыслѣ слова. Современники восхищались рисунками и красками его картинъ, находя въ нихъ слѣды тщательнаго изученія Тиціана и Веронеза. Онъ былъ директоромъ Французской Академіи въ Римѣ.

Жанъ - Батистъ Патеръ (Pater) — ученикъ и подражатель Ватто (1695—1736), онъ сохраняетъ нѣкоторую оригинальность. Его произведенія въ Луврѣ отличаются сочностью, миловидностью, граціознымъ сюжетомъ, нѣкоторой игривостью и остроуміемъ.

Зять Буше — Бодуэнъ (1723—1769) долго въ лѣтописяхъ исторіи искус-

ства числился на дурномъ счету, какъ чловѣкъ сомнительной репутаціи, пока честь его не была восстановлена извѣстными критиками Гонкурами. Онъ рисовалъ почти исключительно гуашью, его рисунки набросаны быстро, съ очаровательнымъ остроуміемъ и увлеченіемъ, но, къ сожалѣнію, почти все подверглись безжалостной реставрировкѣ.

Воспитаніе Жана-Марка Гамми (1685—1766) было исключительно французское, такъ же, какъ его талантъ: ясный, легкій, отчетливый и спокойный. Внутреннюю жизнь онъ не умѣлъ изображать, но все его портреты принцессъ и дамъ высшаго общества, находящіеся въ Луврѣ и Версальскомъ музеѣ, отличаются красивыми позами, гармоничностью и элегантностью, широкими и простыми тонами; въ его завитыхъ женскихъ головкахъ, съ нѣсколько мальчишескимъ выраженіемъ, есть тонкое чувство и натуральность, хотя онѣ сильно польщены; иногда онъ изображаетъ свои модели въ мифологиче-



скомъ костюмѣ и обстановкѣ, но и въ этой фальши сохраняетъ простоту и придаетъ сходство. Онъ былъ сынъ портретиста; въ Римѣ онъ не былъ и единственное путешествіе сдѣлалъ въ Амстердамъ, гдѣ рисовалъ портреты императрицы Екатерины I и нѣкоторыхъ русскихъ придворныхъ, бывшихъ съ Петромъ Великимъ въ Нидерландахъ.

Шарль Андре, называемый Карлъ ванъ-Лео (1705—1751) происходилъ изъ Нидерландовъ и получилъ итальянское воспитаніе, но причисляется къ французской школѣ. Далѣко уступая по оригинальности своему другу Буше, онъ тѣмъ не менѣе обладаетъ хорошими способностями къ живописи. Многія изъ его картинъ находятся въ парижскихъ церквахъ. Луврская картина „Привалъ на охотѣ“—остроум-

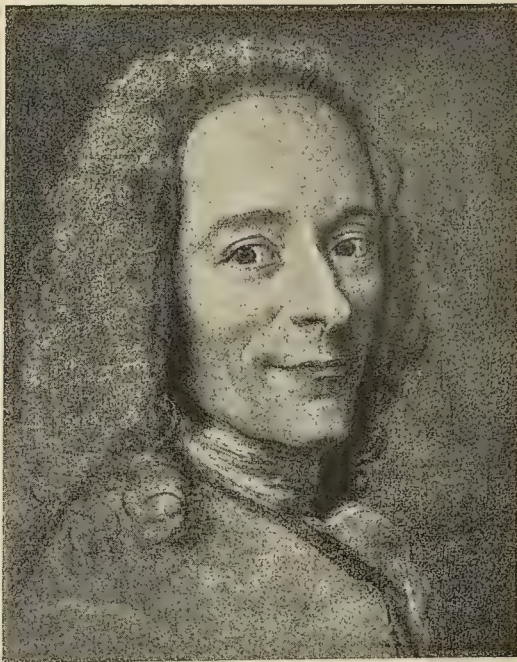


Рис. 72. Ла-Туръ. Вольтеръ.

ная, веселая и жизненная вещь, хотя далеко уступающая работамъ Ватто или Патера въ этомъ родѣ.

Ученикъ Шарля ванъ-Лео, Лагрене-старшій (1725—1805) превосходитъ въ слащавости и въ отсутствіи натуральности своего учителя; его манерность и аффектація особенно ярко видны въ картинахъ міеологическаго и историческаго содержанія.

Клодъ - Жозефъ Верне. Верне (1713—1789) представляетъ типъ пейзажиста XVIII вѣка, который хотя и много рисовалъ съ натуры, но въ то же время всѣ картины писалъ „отъ себя“ въ мастерской. Ему заказывали пейзажи на всевозможныя явленія природы, и онъ сочинялъ ихъ, на память воспроизводя картины и эскизы, писанные съ натуры. Онъ пробылъ двадцать лѣтъ въ Италіи и вернулся во Францію въ 1753 году.



Рис. 73. Ла-Туръ. Собственный портретъ.

„Исторія Искусствъ“. П. П. Гнѣдича. Т. III.



У насъ помѣщены его „Видъ Позилиппо“ (рис. 76) и „Купальщицы“ (рис. 77). Эрмитажъ обладаетъ восемнадцатью его картинами.



Рис. 74. Бодуэнъ. Влюбленный садовникъ. Парижъ. Лувръ.  
Ксилографія половины XIX вѣка.

## II.

### Художники революціи и первой имперіи.

Завитушки стилей Людовиковъ до того стали надоѣдать художникамъ, что они начали искать новыхъ путей въ искусствѣ—такихъ сочетаній формъ, гдѣ глазъ могъ бы отдохнуть отъ вѣчнаго излома кривой. Уже въ началѣ восемнадцатаго вѣка, среди



болѣе вдумчивыхъ и талантливыхъ людей, сказывается это направлѣніе. Постепенно начинаютъ обращать взгляды къ древности. Нѣтъ ничего ошибочнѣе, какъ предположеніе, что Давидъ былъ единственнымъ насадителемъ классицизма во Франціи. Давидъ было то сводное, суммарное лицо, которое явилось итогомъ всего предыдущаго. А это предшествующее захватило огромный періодъ времени до Давида. Въ половинѣ XVIII вѣка всякій греческій орнаментъ является самымъ моднымъ. Даже Дидро, представляющій своей дѣятельностью довольно изогнутую линію „рококо“, и тотъ сталъ на сторону античности и, забывъ совершенно прежнія услуги Буше,



Рис. 75. Гамми. Генріетта Бурбонъ-Конті, герцогиня Орлеанская. Версальская галлерей.

обвинялъ его въ расплывчатости, мягкости и недостаточной строгости въ рисунокѣ. Къ этому времени подоспѣлъ во Франціи переводъ знаменитаго сочиненія Винкельмана о задачахъ искусства и исполнилъ художниковъ. Философы стали кричать: „смотрите на эллиновъ, это единственный законный путь искусства, научитесь отъ нихъ познавать природу, — забудьте свои академіи!“ И Буше, и Фрагонаръ, и даже Грѣзъ повѣрили—и схватились за античные сюжеты.

Но то, что чувствовало общество въ своихъ лучшихъ представителяхъ, что чувствовали художники,—то еще не чувствовали главные потребители искусства,—и въ Версалѣ попрежнему били фонтаны, а въ Трианонѣ маркизы доили коровокъ и козочекъ. Волшебный міръ сказочныхъ пудренныхъ баловъ, вѣчный маскарадъ жизни



были такъ хороши, что измѣнять его не хотѣлось, — и вмѣсто фижмъ надѣвать античныя платья казалось пошлымъ мѣщанствомъ. Только вѣтеръ революціи смѣлъ весь этотъ пестрый хламъ вмѣстѣ съ тѣми, кто его создалъ и поддерживалъ.



Рис. 76. Жозефъ Верне. Видъ близъ Неаполя (Позитипно). Парикъ. Лувръ.  
Ксилография XIX вѣка.

Народъ хотѣлъ, чтобъ Франція республиканская ничѣмъ не походила на Францію королевскую. Тогда люди были изнѣжены—теперь они должны быть суровы и стойки. Во французяхъ течетъ кровь римлянъ,—но они могутъ быть и спартанцами. Слово „республика“ для школьной молодежи равнялась понятію „Senatus populusque





Рис. 77. Жозефъ Верне. Купальщицы. Парижъ. Лувръ.  
Ксилография XIX вѣка.

гоmanus". Мелкія кабаре — обратились въ античныя термы: тамъ философы излагали мысли о государствѣ и поучали молодежь. Одинъ маскарадъ смѣнялся другимъ: прежде воображали себя аркадскими пастушками, теперь вообразили римлянами. Впрочемъ, послѣднее оказалось гораздо полезнѣе для государства.

Какъ всегда при революціонныхъ буряхъ, все старое гибнетъ, хотя бы оно было искренно и талантливо, но только потому, что оно старое, что оно принадле-



жить отживающей эпохѣ. Прѣжніе боги повалились. Милый Фрагонаръ и воздушный Грёзъ остались за пѣлатомъ. Они оказались никому ненужными. Поступить, какъ поступила Вижье-Лебрёнъ: бросить отчизну и уѣхать куда-нибудь, — хотя бы въ Россію, гдѣ, конечно, нашлась бы для нихъ работа, — это казалось имъ ниже ихъ достоинства, — и оба они умираютъ забытые, въ нищетѣ, гдѣ-то въ мрачныхъ мансардахъ.

Судьбѣ угодно было, чтобы внукъ того Буше, котораго такъ громилъ Дидро за цинизмъ и распутство сюжетовъ, — Жанъ-Луи Давидъ (1748—1825) явился искупителемъ всего прошлаго и воплотилъ въ себѣ идеалы своего времени. Мало того,



Рис. 78. Столъ въ стилѣ Людовика XIV.

этотъ малоумный и пошлый Буше — былъ учителемъ внука. Юный Луи, попавъ въ мастерскую къ дѣду, впервые воспламенился святою страстью къ живописи и заявилъ родителямъ, что ничѣмъ другимъ, какъ живописцемъ, не будетъ. Дѣдъ его поддерживалъ и, увидя настоящій талантъ, направилъ внука къ Вьенну, страстному послѣдователю античнаго искусства. Здѣсь постепенно развивается его талантъ, и въ 1772 году онъ конкурируетъ на Grand Prix de Rome: награда эта давала право на шестилѣтнее пребываніе въ Римѣ для изученія классическихъ образцовъ. Но конкурсъ для него оказался неудачнымъ, — три раза конкурировалъ онъ и только въ 1775 году получилъ желанную награду. Истинный художникъ въ душѣ, Давидъ былъ пораженъ чистотою и ясностью итальянскаго искусства: слишкомъ рѣзкій контрастъ представляло оно по сравненію съ манерной французской живописью. Античная



чистота и строгость въ рисунокѣ были отличительными качествами Давида. Ему казалось, что искусство должно снова вернуться къ античнымъ образцамъ и непосредственно продолжать то направленіе, которое было выработано въ живописи эпохи Греціи и Рима. Конечно, это было имъ рѣшено подѣ влияніемъ окружавшихъ его художественныхъ идей: Рафаэль Менгсъ и Винкельманъ въ это время проповѣдывали о томъ же; Лессингъ писалъ своего „Лаокоона“, а лордъ Гамильтонъ собиралъ коллекціи этрускскихъ вазъ; послѣднія раскопки поднимали изъ пепла Помпею. Давидъ только подчинился общему теченію, былъ проникнутъ идеею гражданского паѳоса, и нѣтъ ничего удивительнаго, если, по возвращеніи въ Парижъ, онъ занялъ видное положеніе и сдѣлался сразу придворнымъ живописцемъ короля Людовика XVI. Некрасивый, съ выбитыми передними зубами (ихъ выбилъ ему въ дѣтствѣ одинъ изъ товарищей), онъ сразу приобрѣлъ первенствующее положеніе среди художниковъ. Къ этому времени относится его женитьба на богатой молодой дѣвушкѣ, дочери смотрителя королевскихъ зданій; ученики стекаются къ нему толпами, онъ приобретаетъ званіе „peintre du roi“. Король, угадавъ направленіе его таланта, даетъ ему „гражданскую“ тему: „Клятва Горациевъ“. Для написанія этой картины онъ получаетъ командировку въ Римъ — чтобы воодушевиться обстановкой и античнымъ городомъ. Въ самомъ Римѣ успѣхъ его картины оказывается громаднымъ, — первый римскій художникъ того времени, Помпео Баттони хвастливо сказалъ: „насъ только двое настоящихъ живописцевъ — ты да я: остальныхъ надо утопить“; по завѣщанію, онъ оставилъ свою палитру и кисти Давиду. Въ Парижѣ успѣхъ картины былъ также громаденъ; онъ объясняется рѣзкимъ контрастомъ съ тою слащавостью, которою были переполнены произведенія мастеровъ предъидущей эпохи. Съ нашей точки зрѣнія картина манерна и дѣланна, археологія слабовата, композиція вымучена. Но если мы посмотримъ глазами современниковъ Давида на его трактовку, то насъ несомнѣнно должна поразить та кажущаяся реальность, которая рѣзко отдѣляетъ его трезвые образы отъ идиллическихъ фигуръ Ватто и Буше. Еще сильнѣе другое произведеніе Давида: „Смерть Сократа“. Къ тому же жанру относится и третья, не менѣе извѣстная его картина, изображающая Брута послѣ осужденія его сыновей. Давидъ былъ первымъ художникомъ, старавшимся съ возможною точностью воспроизвести археологическія подробности въ римскихъ жан-



Рис. 79. Библіотека Людовика XV.



рахъ; одежда, мебель, аксессуары, прически—все это онъ силился написать съ возможной точностью по древнимъ образцамъ. Интересенъ фактъ, повліявшій на тотъ стиль обстановки, который извѣстенъ въ исторіи искусствъ подъ именемъ стиля „жакобъ“. Жакобъ былъ извѣстный королевскій мебельщикъ; онъ сдѣлалъ для Давида по его рисункамъ всю античную обстановку; благодаря успѣху картины, обстановка эта вошла въ моду, и почтенный мебельщикъ принужденъ былъ исполнить массу заказовъ на античную мебель. Мода пошла еще дальше: пудра была оставлена, дамы стали причесываться на подобіе древнихъ гречанокъ и замѣнили пышныя платья маркизъ

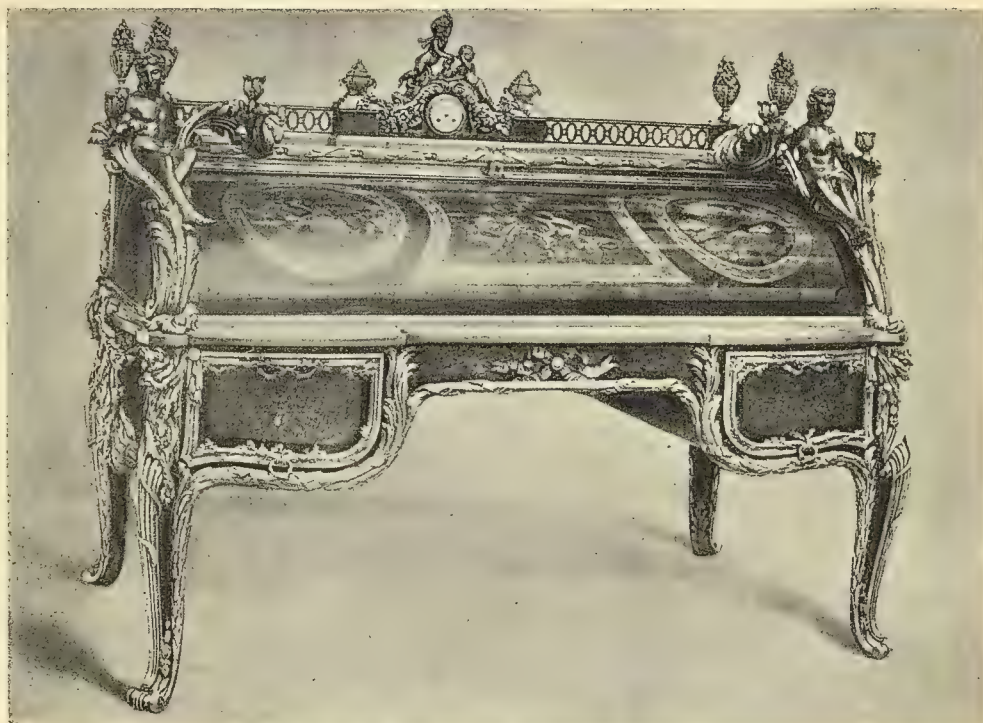


Рис. 80. Бюро Людовика XV. Парижъ. Лувръ.

узкими и длинными античными хитонами. Даже въ театрѣ отозвалось новое направление, и Тальма принужденъ былъ замѣнить свой условный костюмъ строго классическимъ, по крайней мѣрѣ въ тѣхъ роляхъ, гдѣ этого требовала необходимость, напримѣръ, въ роли Нерона. Античный маскарадъ, заставившій всю Францію перерядиться въ театральные греческіе костюмы, особенно рѣзко сказался при погребеніи Вольтера, которое было воспроизведено по фрескамъ и этрускимъ вазамъ.

Когда монархія пала и на развалинахъ ея воцарилась республика, Давидъ по-прежнему остался первымъ живописцемъ. Заказы короля смѣнились заказами Конституціонной Ассамблеи. Первый данный ему заказъ носить названіе „Клятвы въ Jeu de rommes“; картина осталась неоконченной, но зато эскизъ, сдѣланный имъ карандашомъ, разошелся въ массѣ экземпляровъ, гравированный на мѣди, и произвелъ огромное впечатлѣніе. Рисунокъ изображаетъ залу, переполненную толпой



избирателей; президентъ Балли читаетъ клятву; окружающіе, поднявши руку, повторяютъ ее за нимъ. Общій подъемъ духа собранія переданъ превосходно. Даже такую реальную сцену художникъ трактовалъ строго-классическою композиціею и рисовалъ предварительно всѣ фигуры со всѣми анатомическими подробностями совершенно нагими.

Популярность Давида все растетъ. Въ 1792 году онъ уже депутатъ конвента отъ Парижа, а затѣмъ президентъ конвента. Онъ произноситъ рядъ рѣчей, пишетъ воззванія, всюду твердитъ о томъ, что искусство должно идти рука объ руку съ народнымъ просвѣщеніемъ. Онъ говоритъ, что искусство должно возбуждать патріотизмъ, заимствуя отъ природы то, что есть въ ней наиболѣе прекраснаго, что можетъ возвышать и очищать человѣческую душу.

При общей ломкѣ государственнаго строя, конечно, должна была пасть королевская Академія Художествъ, которую называли „академической Бастиліей“. Давидъ сталъ во главѣ движенія противъ Академіи. Въ конвентѣ онъ говорилъ отъ лица свободныхъ художниковъ о той рутинѣ, которая заѣла старыхъ профессоровъ, и отзывался о ихъ системѣ преподаванія, какъ о величайшемъ злѣ, наносимомъ искусству. Особенно онъ указывалъ на вредъ, причиняемый постоянною перемѣною дежурствъ профессоровъ: каждый мѣсяцъ новый профессоръ требуетъ новой манеры, и только огромный талантъ молодого ученика можетъ спасти его отъ окончательной гибели. Свою блестящую рѣчь въ засѣданіи 8 августа 1793 года онъ заключилъ словами: „Во имя гуманности, во имя истины, во имя любви къ будущимъ поколѣніямъ художниковъ, мы должны разрушить, разбить тѣ учрежденія, которыя, кромѣ зла, въ свободномъ государствѣ ничего принести не могутъ. Я—самъ академикъ, но долгъ мой заставляетъ поступать именно такъ“.

Послѣ этого Академія была закрыта. О реформированіи ея нечего было и думать,—не до того было государству. Почти одновременно закрылась и въ Римѣ

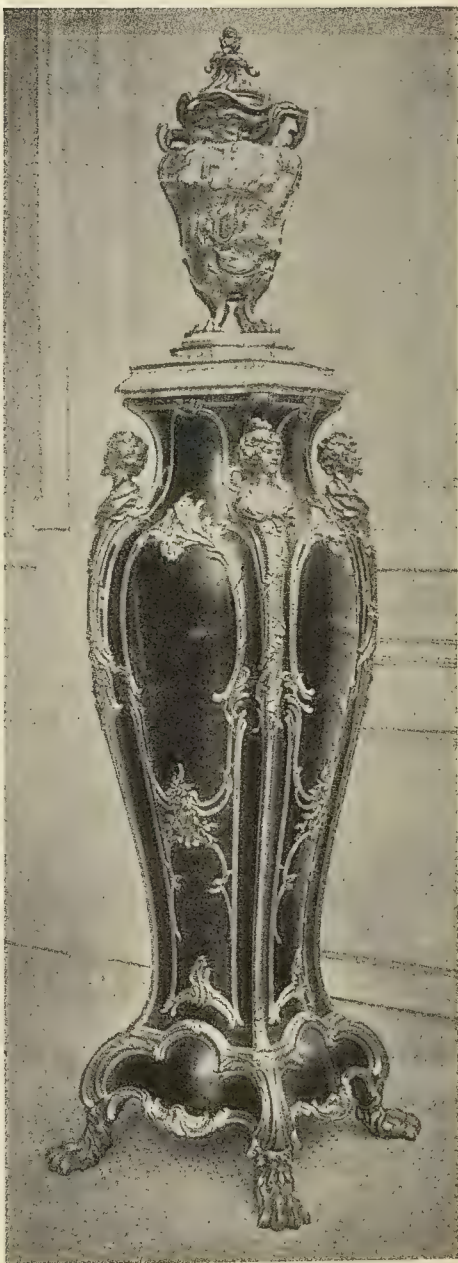


Рис. 81. Подставка для вазы въ стилѣ Людовика XV.



Французская Академія. Закрытіе это не обошлось безъ кровавыхъ жертвъ; французскіе художники, увлеченные революціонными идеями своей отчизны, конечно, приплыли не ко двору клерикальнаго города; многіе изъ художниковъ были посажены въ крѣпость Св. Ангела, а нѣкоторые убиты. Давидъ, избранный диктаторомъ республиканскаго искусства, потребовалъ отъ Ватикана гарантіи безопасности для французскихъ живописцевъ. Одновременно съ этимъ онъ принялся за организацію большо



Рис. 82. Экранъ съ гобеленомъ по рисунку Буше. Частная коллекція въ Лондонѣ.

шой галлерей Лувра, куда были собраны картины и статуи изъ королевскихъ дворцовъ. Конвентъ заказывалъ ему картины, сюжеты которыхъ могли бы поднять патріотическій духъ республики. Давидъ не бралъ денегъ за эти произведенія и довольствовался одною славой. Къ такимъ картинамъ принадлежитъ изображеніе смерти депутата Лепеллетье — де-Сень-Фаржо, который былъ зарѣзанъ въ ресторанѣ сержантомъ королевской гвардіи, какъ одинъ изъ депутатовъ, подававшихъ голосъ за смертный приговоръ Людовика XVI. Бюстъ Лепеллетье въ лавровомъ вѣнкѣ былъ воздвигнутъ въ конвентѣ на ряду съ бюстомъ Брута, а Давидъ изобразилъ его съ кровавой раной на груди и въ лаврахъ, лежащимъ на

ложѣ смерти. Картина эта была награвирована на счетъ государства и раздавалась народу.

Къ разряду подобныхъ же композицій принадлежитъ, быть-можетъ, лучшая картина Давида, изображающая событіе 13 іюля 1793 года — „Убіеніе Марата Шарлоттою Корде“. Давидъ боготворилъ Марата и настоялъ въ конвентѣ на томъ, чтобы его похоронили въ Пантеонѣ. Въ смыслѣ реализма это, конечно, лучшее произведеніе художника: простота композиціи, неотразимый эффектъ мертвато тѣла, наполовину высунувшагося изъ ванны, и до сихъ поръ ставятъ это произведеніе на одинъ уровень съ лучшими картинами эпохи. Тенденціей отзывается только крупная





Рис. 83. Комодъ маретри въ стилѣ Людовика XVI. Частная коллекція.

надпись на бумагѣ, которую убитый держитъ въ лѣвой рукѣ: „Выдать ассигновку подательницѣ — матери семерыхъ дѣтей, мужъ которой умеръ, защищая отчизну“. Давидъ часто присутствовалъ при казняхъ, постоянно посѣщалъ моргъ и изучалъ съ натуры искаженные смертью черты труповъ. Отсюда и то неотразимое впечатлѣніе, что дѣлаетъ на зрителя „Смерть Марата“.

Послѣ Марата Давидъ изобразилъ еще двухъ патриотовъ республики: ба- рабанщика Барра и Віаля, убитыхъ представителями республики и погребенныхъ въ Пантеонѣ. Празднество погребенія такихъ



Рис. 84. Шкапчикъ розоваго дерева съ бронзой. Коллекція Ротшильда.



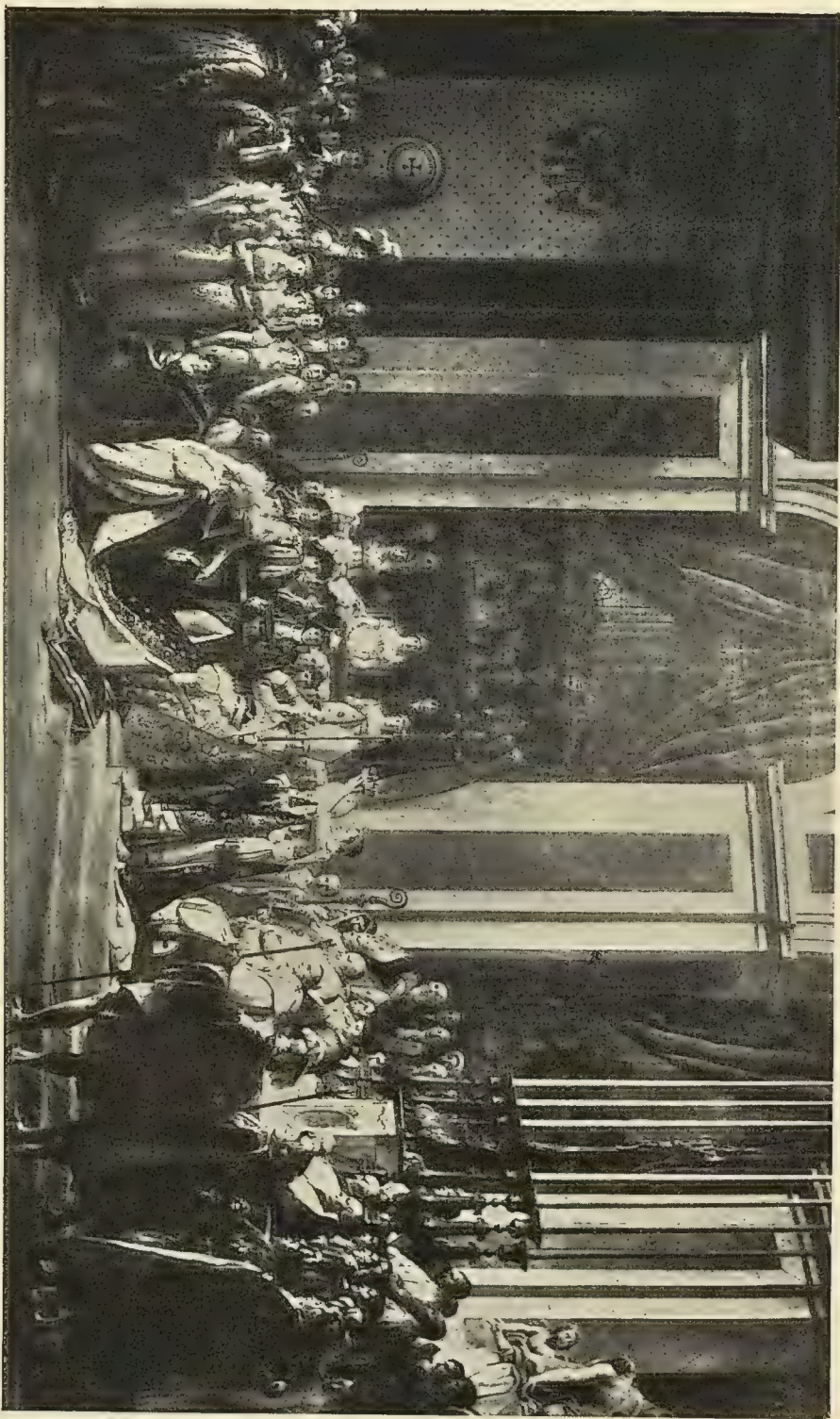


Рис. 85. Давидъ. Коронованіе Наполеона I. Царикъ, Турръ.





Рис. 86. Давидъ. Первый консулъ Наполеонъ во время перехода черезъ Альпы.  
Версальская галлерей.

лицъ всегда возлагалось на Давида, который былъ официальнымъ церемоніймейстеромъ республики. Знаменитый праздникъ „Верховнаго Существа“ былъ устроенъ этимъ художникомъ. Праздникъ начался съ того, что комиссары должны были напиться чистой воды изъ фонтана, устроеннаго на развалинахъ Бастилии. Напившись, комиссары поцѣловались другъ съ другомъ, а затѣмъ процессія направилась по бульварамъ, имѣя во главѣ знамя съ изображеніемъ всевидящаго ока. Въ процессіи, кромѣ комиссаровъ, шли члены національнаго конвента, питомцы воспитательнаго дома, представители ремесленныхъ обществъ, повозка со старикомъ и ста-



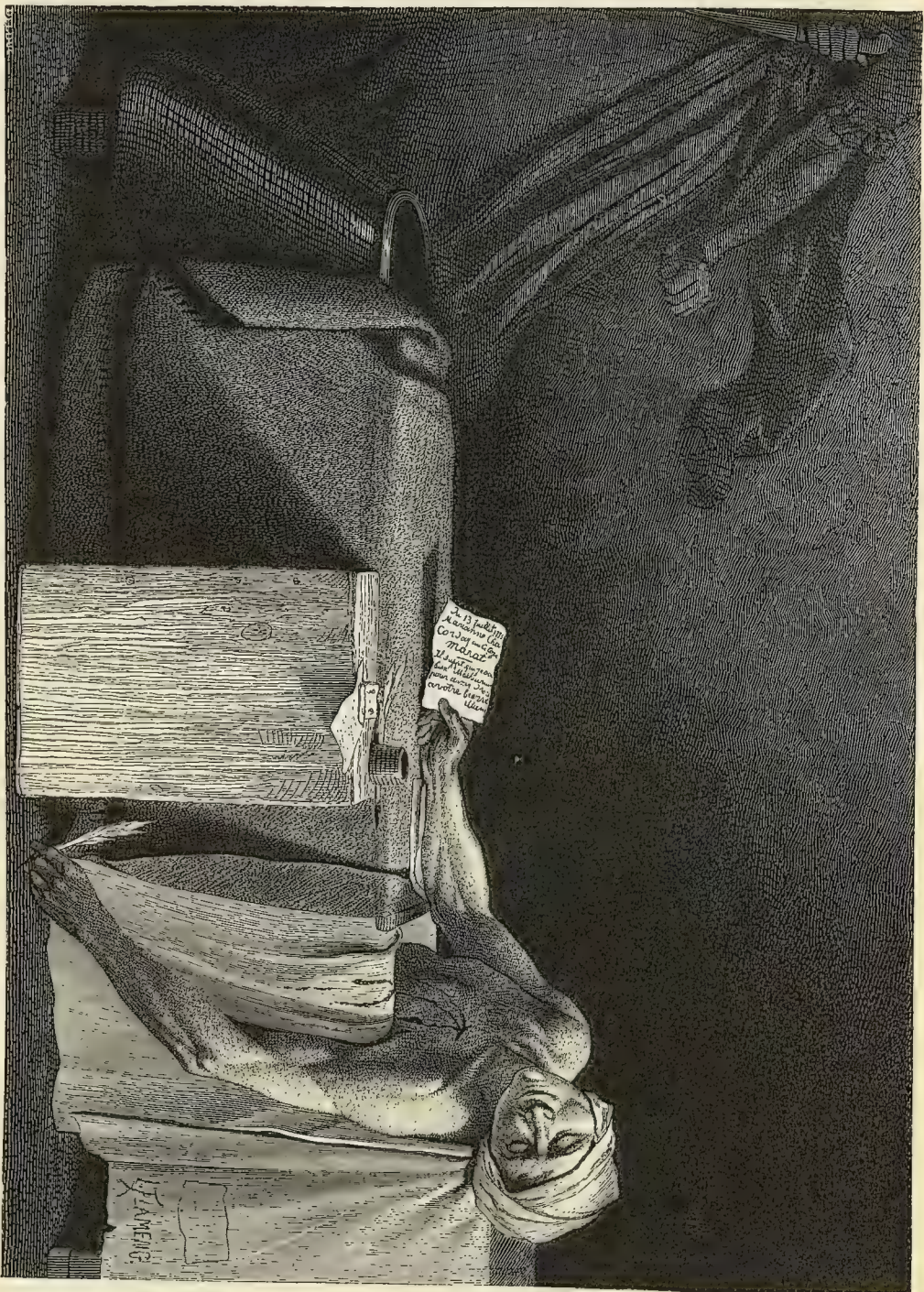


Рис. 87. Ашмат. Семейство Махара. Индия. Частная коллекция.  
Иллюстрация XIX века.





Рис. 88. Давидъ. Рекамье. Парижъ. Лувръ.

рухой, которую везутъ ихъ взрослые дѣти, большая урна съ прахомъ убитыхъ героевъ республики и т. д.

Послѣ паденія Робеспьера, Давидъ нѣкоторое время оставался на свободѣ, такъ какъ внушалъ уваженіе благодаря своему художественному таланту. Тѣмъ не менѣе



онъ вскорѣ попасть въ тюрьму, просидѣлъ тамъ цѣлыхъ четыре мѣсяца, затѣмъ былъ оправданъ и выпущенъ на свободу, но потомъ, полгода спустя, онъ опять попалъ туда же на три мѣсяца. И здѣсь онъ продолжалъ свою художественную работу: имъ сдѣлано было много рисунковъ чернилами, которые онъ подписывалъ: „David faciebat in vinculis“, т. е.: „сдѣлано Давидомъ въ оковахъ“.

Къ этому времени относится трогательное событіе въ его жизни. Онъ не сходился въ политическихъ убѣжденіяхъ съ своею женою, и она покинула его, когда



Рис. 89. Давидъ. Клятва Горацийевъ. Парижъ. Лувръ.

онъ вотировалъ приговоръ надъ Людовикомъ XVI. Но теперь, когда терроръ палъ и Давидъ былъ арестованъ, она пришла къ нему въ тюрьму и болѣе съ нимъ не разставалась. По выходѣ изъ тюрьмы Давидъ сталъ во главѣ своей школы, которая за время его ареста развилась и окрѣпла. Увлеченіе античнымъ искусствомъ теперь достигло у него полного апогея, и онъ твердилъ ученикамъ, что безъ Эллады и Рима всѣ были бы только варварами. Форма стала уже преобладать въ его произведеніяхъ надъ идеями. Моды на античныя одежды входили съ каждымъ годомъ все болѣе и болѣе во французское общество. Въ паркѣ Елисейскихъ полей были выстроены храмы съ жертвенниками въ строгомъ іоническомъ стилѣ, француженки надѣли на себя сандалии и греческіе хитоны, по улицамъ ходили процессіи, при чемъ артисты весьма точно воспроизводили древніе костюмы жрецовъ и жриць. Поэтому совершенно въ тонѣ тогдашняго настроенія общества была новая картина





ФАРФОРЪ XVIII ВѢКА. Ваза съ изображеніемъ сценъ изъ битвы при Фонтенуа  
изъ коллекціи Леопольда Дубль.  
(Неоглазуренный фарфоръ).



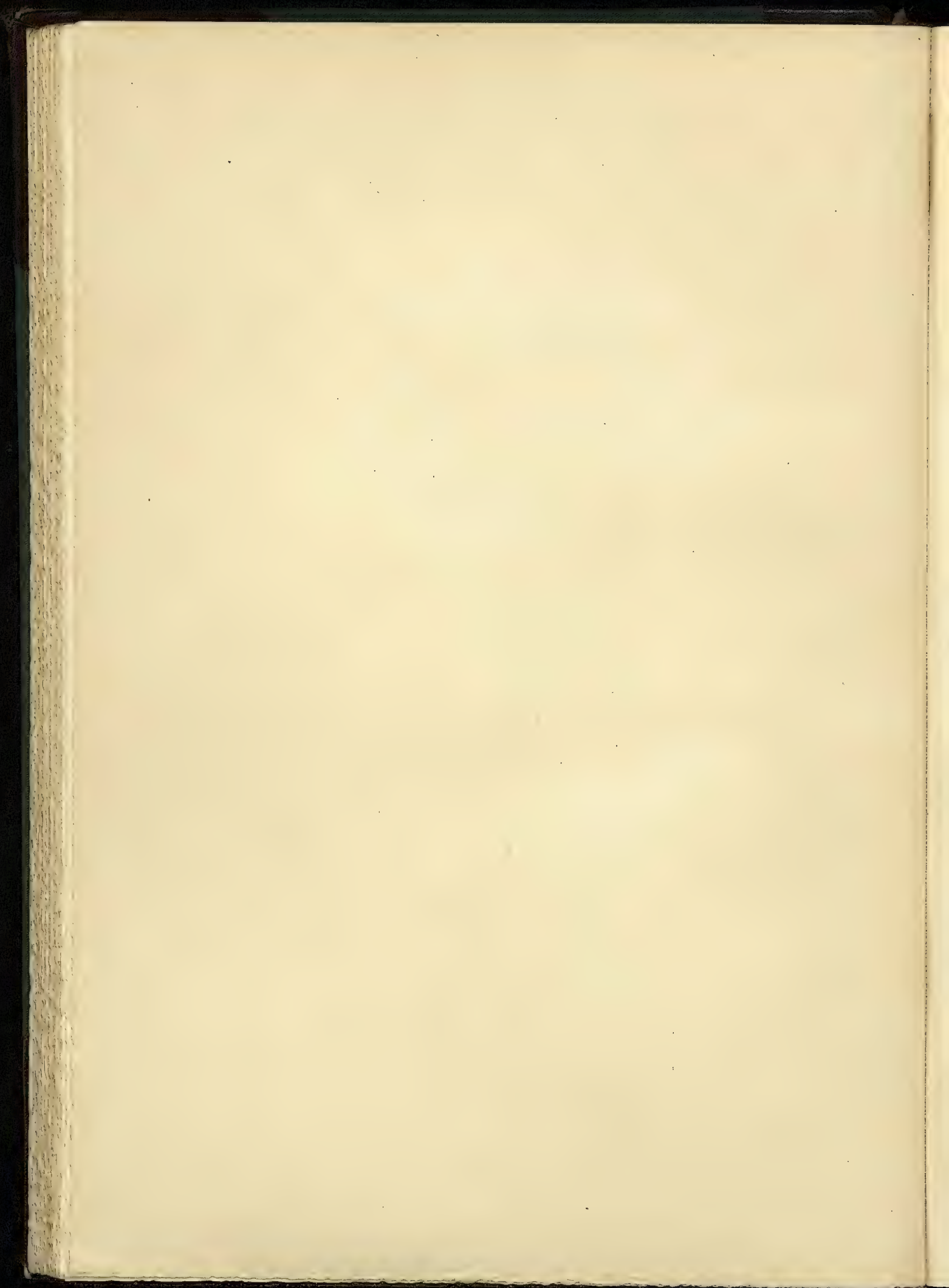






Рис. 90. Прюдонъ. Успеніе Богоматери. Парижъ. Лувръ.



Давида: „Похищеніе сабинянок“. На помощь художнику явились парижскія дамы, которыя не постѣснялись позировать передъ нимъ въ самыхъ откровенныхъ костюмахъ, подобно тому, какъ кротонскія дѣвушки позировали передъ Апеллесомъ для изображенія обнаженной Афродиты. Успѣхъ картины былъ громаднй, хотя въ настоящее время для насъ эта огромная композиція кажется нелѣпой и мало жизненной. Для насъ гораздо интереснѣе портретъ m-me Рекамье, находящійся тоже въ Луврѣ, къ сожалѣнію, неоконченный. Впрочемъ, и теперь, въ неоконченномъ видѣ, изображеніе этой львицы эпохи консульства и имперіи является шедевромъ.



Рис. 91. Прюдонъ. Мщеніе. Парижъ. Лувръ.

Представитель консульства, Бонапартъ глубоко цѣнилъ талантъ Давида и желалъ сдѣлать изъ него придворнаго живописца. Вскорѣ появился извѣстный портретъ Наполеона, изображающій его во время перехода черезъ Альпы. Портретъ этотъ былъ писанъ не съ натуры: Бонапартъ былъ увѣренъ, что Александръ не позировалъ передъ Апеллесомъ, и потому предложилъ художнику изобразить его не такимъ, какимъ онъ есть, а какимъ онъ долженъ быть—съ печатью генія на челѣ. Теперь этотъ портретъ въ Версалѣ.

Проходитъ нѣсколько лѣтъ, и гражданинъ, требовавшій смерти короля и стоявшій за античную простоту, не только надѣваетъ снова треугольную шляпу, шпигу и короткія панталоны, но и получаетъ званіе живописца его императорскаго величества. Къ этому времени относится огромная его композиція: „Коронація Наполеона“,



гдѣ изображено множество прекрасныхъ портретовъ, изъ которыхъ на первомъ планѣ можно поставить портретъ папы Пія VII. Затѣмъ имъ написана была другая композиція: „Раздача императоромъ орловъ на Марсовомъ полѣ“. Картина вышла настолько неудачной, что остальные заказы по изображенію коронаціонныхъ торжествъ онъ передалъ своему ученику Гро. Съ этихъ поръ его талантъ какъ бы катится по наклонной плоскости, и даже его „Леонидъ при Термопилахъ“ уже не напоминаетъ прежняго художника. Онъ умеръ въ 1825 году, семидесяти шести лѣтъ, изгнанный въ Брюссель по возвращеніи въ Парижъ Бурбоновъ.

Нельзя не остановиться на томъ трагическомъ положеніи, въ какое былъ поставленъ художникъ судьбою. Прекрасный портретистъ, реалистъ не въ пошломъ значеніи этого слова, онъ совершенно не понимаетъ себя какъ художника. Уступая духу времени, занимаясь политикой, чувствуя себя гражданиномъ, — что не мѣшаетъ ему поочередно быть то королевскимъ, то республиканскимъ, то императорскимъ лейбъ-живописцемъ, — онъ давитъ свой талантъ и стыдится того, что составляетъ всю его художественную сущность.

Въ альбомахъ и наброскахъ, сохранившихся отъ Давида, мы видимъ рядъ чудесныхъ рисунковъ, сдѣланныхъ имъ съ натуры, полныхъ жизни и очарованія, не уступающихъ портретамъ Рекамье, дочерей Іосифа Бонапарта и пр. Но онъ не рѣшался переносить эти фигуры на холстъ въ такомъ видѣ: ихъ надо было идеализировать, обезличить. Ничего случайнаго, портретнаго въ картинѣ онъ не допускалъ. И жизненные головки передѣлывались имъ по образцамъ римскихъ статуй и камей. Если бы не эти наброски, мы никогда не узнали бы всю истинную силу Давида и всю бездну его заблужденій.

Когда живопись охватывается идейностью, — техника тотчасъ же падаетъ. Происходитъ это по очень простой причинѣ: картина перестаетъ быть произведеніемъ



Рис. 92. Прюдонъ. Зефиръ. Коллекція барона Шеллинга.



искусства и, выходя из своей сферы, теряет то, что составляет ее сущность. Обыкновенно публицистическія идеи охватывают общество въ переходныя эпохи, когда людямъ некогда останавливаться на мирномъ процвѣтаніи „искусства для искусства“ и они даже считаютъ преступленіемъ занятіе такимъ вздоромъ. Въ этихъ случаяхъ гибнутъ музеи, бібліотеки, горятъ великолѣпныя зданія, и зарево ихъ, по мнѣнію дѣятелей переворота,—свѣточъ для дальнѣйшаго развитія человѣчества. Такъ



Рис. 93. Прюдонъ. Душа.

погибла нѣкогда великая наука арабовъ.

Напротивъ того, расцвѣтъ искусствъ всегда совпадаетъ съ одряхлѣніемъ внѣшнихъ формъ государства. Мирное цвѣтеніе буржуазіи вызываетъ и расцвѣтъ искусства. Пока искусство служитъ только эстетическимъ высшимъ цѣлямъ, — оно достойно немногихъ. Какъ только оно дѣлается понятнымъ и яснымъ для толпы, дѣлается достояніемъ улицы—оно перестаетъ быть искусствомъ. Вотъ почему плохая икона всегда больше говоритъ толпѣ, чѣмъ проникновенная живопись великаго мастера, а лубокъ еще яснѣе, еще проще подчеркиваетъ то, что нужно народу.

Естественно, что Давидъ, несмотря на свой

талантъ и на превосходную технику, сбросилъ искусство съ его высоты, не чувствуя, что ненавистный ему Ватто все же въ десять разъ интереснѣе его „Сабинянокъ“. Естественно, что рядъ его послѣдователей и учениковъ, не обладая его способностями, создалъ цѣлый музей скучныхъ, сухихъ, ненужныхъ картинъ, бессмысленно наводняя выставки изображеніемъ героевъ классическаго міра.

Но рядомъ съ Давидомъ замѣчается интересная фигура художника, мало замѣченнаго современниками: это Прюдонъ (1758—1823). Давидъ затмилъ его своимъ блескомъ. Прюдонъ казался своему времени чѣмъ-то въ родѣ Буше, да и Давидъ поддерживалъ это мнѣніе. А между тѣмъ Прюдонъ былъ ближе къ истинѣ: онъ, живя въ Италіи, изучалъ не антики, а Леонардо да-Винчи и Корреджо,—и въ концѣ



концовъ для любителей и знатоковъ стоять, какъ историческій композиторъ, на значительно высшей ступени, чѣмъ Давидъ.

Прюдонъ былъ всю жизнь неудачникомъ. Сынъ бѣднаго каменщика, онъ въ дѣтствѣ видѣлъ одну бѣдность. Въ юности онъ, увлеченный живописью, самъ себѣ надѣлалъ кистей изъ волосяной щетки и красокъ изъ цвѣтовъ и корней. Потомъ онъ женился на сварливой бабѣ, которая мучила его весь вѣкъ, хотя и сумѣла прижить отъ него дѣтей.

Потомъ онъ влюбился въ прелестную дѣвушку, отъ которой скрыть женитьбу, но, когда все открылось, онъ принужденъ былъ съ ней разстаться. Затѣмъ онъ, добившись римскаго пансіонерства, никакъ не могъ туда доѣхать, застигнутый бурями. По дорогѣ въ Римъ его вывалили изъ экипажа. Въ Римѣ онъ жилъ уединенно. Глядя на мечтательный профиль Прюдона-юноши, въ самомъ дѣлѣ видимъ что-то очаровательно-странное въ этомъ миломъ, задумчивомъ лицѣ. Онъ ничего не создалъ въ Римѣ, деньги его прожила въ Парижѣ жена, и онъ возвратился домой попрежнему нищимъ.



Рис. 94. Гро. Наполеонъ I. Парижъ. Лувръ.

Въ эпоху революціи онъ получилъ заказъ написать портретъ съ совершенно незнакомой ему, еще совсѣмъ молодой женщины. Онъ съ перваго сеанса влюбился въ нее. Но она больше къ нему не пришла. Черезъ нѣсколько дней онъ увидѣлъ, что ее гильотинировали.

Жена требовала содержанія для семьи. Онъ сталъ рисовать для кондитеровъ этикетки. Къ счастью, она спилась, попала въ сумасшедшій домъ и освободила его отъ своей особы. Тогда его добрымъ геніемъ явилась Констанція Майеръ—художница, его ученица, которая была на шестнадцать лѣтъ моложе учителя. Онъ оставилъ безчисленное множество ея портретовъ. Она вдохновила его на рядъ картинъ. Слава его стала расти, онъ получилъ орденъ Почетнаго Легіона и написалъ пре-



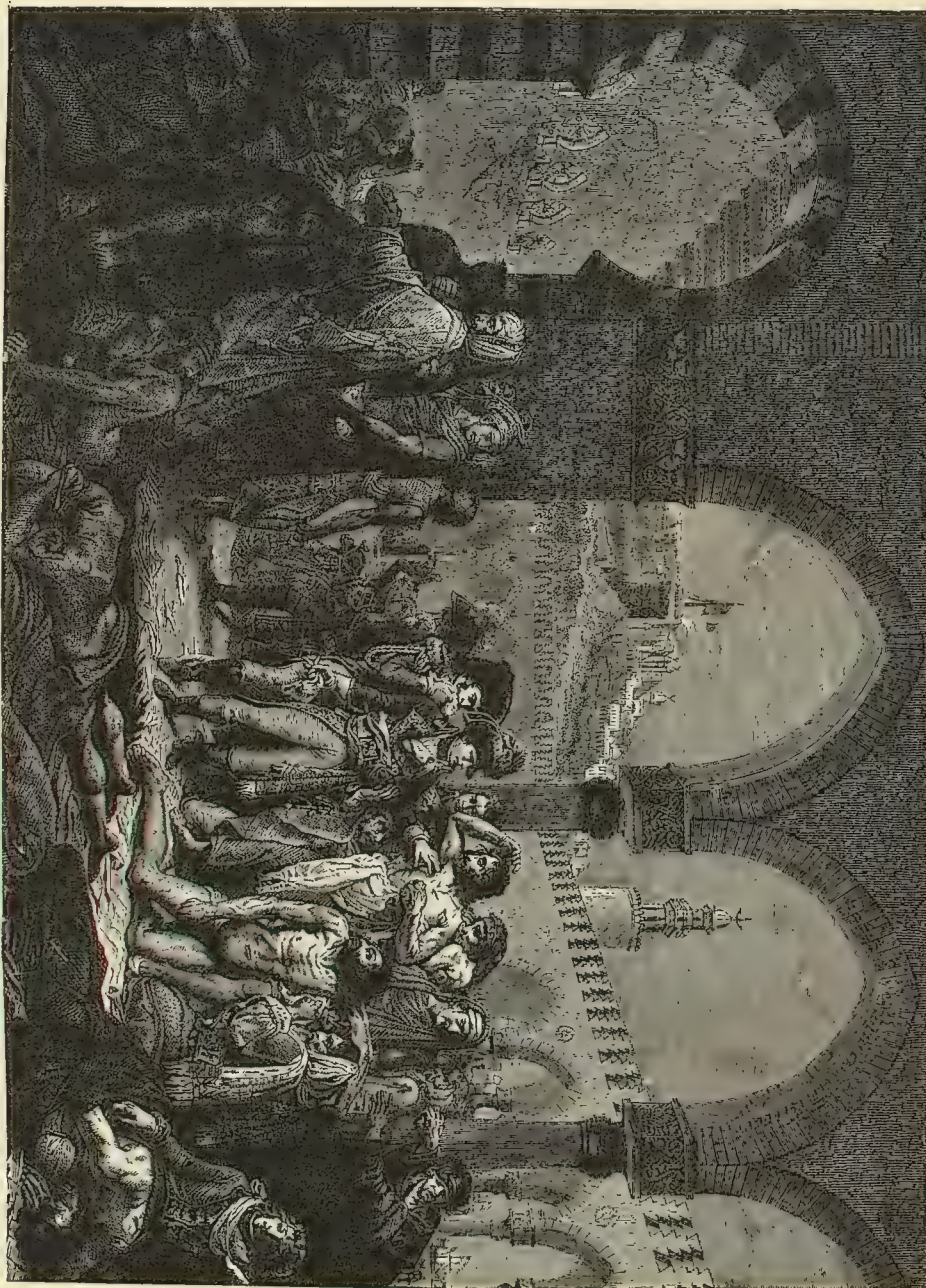


Рис. 95. Гро. Наполеонъ I среди учинныхъ въ Яффѣ. Паризъ. Лувръ.  
Ксилография XIX вѣка.

восходный портретъ императрицы Жозефины. Болѣе того,—онъ сталъ учителемъ живописи императрицы Маріи-Луизы.

Счастливая жизнь съ Констанціей кончилась трагически. Эта чудесная дѣвушка, няньчившая его дочь отъ жены, помогавшая ему въ работахъ, совершенно обезпеченная и ни отъ кого независимая, жила въ Сорбоннѣ рядомъ съ нимъ. Когда



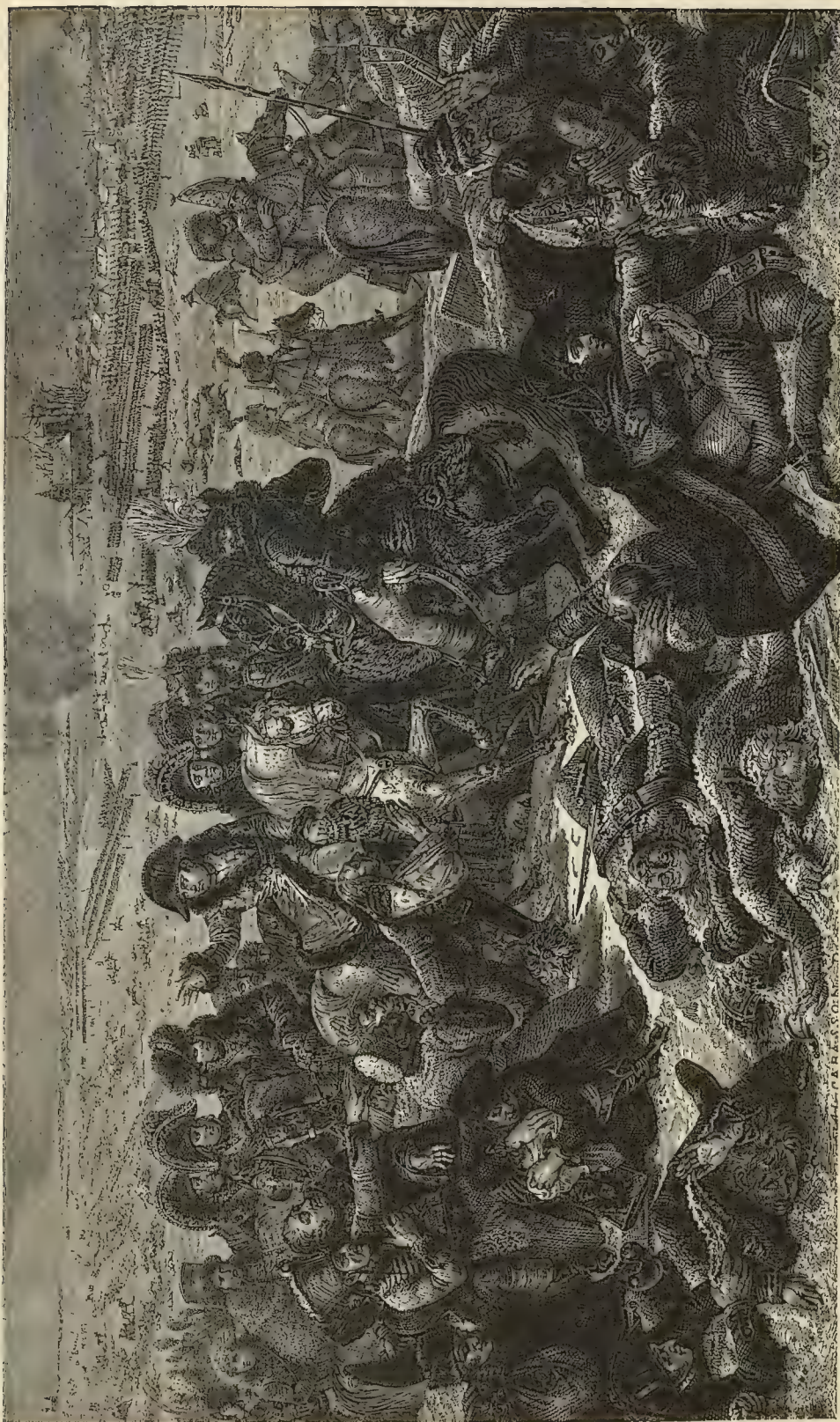


Рис. 96. Гро, Битва подъ Эйлау, Парижъ, Лувръ.  
Ксилография XIX вѣка.



мастерскія въ Сорбоннѣ закрылись, она не рѣшилась переѣхать на совмѣстную квартиру съ Приюдономъ, а перерѣзала себѣ горло.

Прюдонъ—единственный изъ современниковъ, не забывшій технику писанія тѣла. Въ его мифологическихъ сюжетахъ много женственности и очарованія. Вотъ почему его женскіе портреты лучше мужскихъ, и почему онъ въ этой области выше Давида. Его портреты Леру и Жозефины — одни изъ лучшихъ для начала



Рис. 97. Неизвѣстный художникъ. Дофинъ, сынъ Людовика XVI.  
Версальская галлерей.

XIX вѣка. Какъ знатокъ древности, онъ во всякомъ случаѣ не уступитъ Давиду, а какъ рисовальщикъ—ближе, чѣмъ онъ, подходитъ къ мастерамъ Возрожденія. Всѣ мелкія его работы—этикетки и приглашенныя билеты—полны настоящимъ вкусомъ большого мастера. Наконецъ по колориту своихъ картинъ онъ стоитъ несомнѣнно выше Давида.

Далѣе идетъ Антуанъ Гро (1771—1835), ученикъ Давида. Попавъ въ Италію, онъ видѣлъ всю триумфальную экспедицію Наполеона и рѣшилъ сдѣлаться баталистомъ. Онъ



сумѣлъ добиться быть представленнымъ Наполеону и показать ему свой этюдъ „Бонапартъ при взятіи Аркольскаго моста“. Лѣстивая композиція понравилась Наполеону, и въ Салонѣ 1801 года Парижъ увидѣлъ картину, написанную красиво, сочно, съ теплотой. Жребій Гро былъ брошенъ. Онъ началъ писать цѣлый рядъ картинъ изъ жизни Наполеона. Насколько позволялъ античный вкусъ его вѣка, онъ смѣло и сильно изобразилъ сцену посѣщенія Наполеономъ чумныхъ больныхъ въ Яффѣ (см. рис. 95). Завоеватель, безстрашно дотрагивающійся рукою до струщевъ зачумленнаго—такая картина, конечно, могла нравиться не только завоевателю. Да и написана она по своему времени вполне пристойно. Театральны и сухи фигуры самихъ зачумленныхъ,—но едва ли Гро ихъ видѣлъ въ натурѣ, и съ этой стороны, какъ реалистъ, онъ уступаетъ учителю. Но зато группы раненыхъ въ его другой картинѣ—„Битва подъ Эйлау“ (рис. 96)—уже несравненно выше: тутъ видна непосредственная наблюдательность художника; кони, разумѣется, условны, перс펙тива оставляетъ желать многого,—но



Рис. 98. Жераръ. Король Рима. Версальская галлерей.

вѣдь между Мессонье и Гро протекло полвѣка, и мы, избалованные нашими техниками-современниками, не можемъ съ тѣми же требованіями подходить къ художникамъ старыхъ временъ. Третьей большою его картиною былъ Наполеонъ у подножья пирамидъ. Современники восхищались, 'одинъ Давидъ говорилъ: „Это не то! Зачѣмъ ты пишешь Наполеона? Не лучше ли въ такомъ же размѣрѣ изображать исторію походовъ Александра Македонскаго? Это были бы историческія картины“. Но, къ счастью, Гро еще разъ остался на реальной почвѣ, изобразивъ съ фотографической вѣрностью сцену бѣгства Людовика XVIII изъ Тюильри при извѣстіи о приближеніи Наполеона, въ ночь на 20 марта 1815 года. Но въ концѣ концовъ Гро пережилъ самъ себя и кончилъ самоубійствомъ.



Слѣдуетъ еще упомянуть объ одномъ современникѣ Давида—Жерарѣ (баронъ Франсуа Жераръ, 1770—1837), отличномъ портретистѣ. Онъ, въ отличіе отъ Давида, уклонялся отъ политики и, когда его выбрали членомъ революціоннаго трибунала, ни разу не пришелъ туда, отговариваясь серьезною болѣзнью. Онъ былъ самый модный портретистъ, начиная съ императрицы Жозефины. И впослѣдствіи, когда появился Людовикъ XVIII—Жераръ остался во главѣ портретистовъ. М-мъ Рекамье, изображенная имъ—болѣе понравилась оригиналу, чѣмъ произведеніе Давида. Оно и понятно. У Давида все



Рис. 99. Жераръ. Марія-Луиза. Парижъ. Лувръ.

строго: и поза, и спартанская обстановка, и наивный свѣтильникъ, и ложе, весьма неудобное, несмотря на два валька, подложенные ей подъ локоть. Скамейка внизу—тоже болѣе стильна, чѣмъ комфортабельна; словомъ, здѣсь madame связана условіями моды. У Жерара ей свободно. Скамейка та же, но на креслѣ мягкія, пружинныя подушки. У Давида—тревожное ожиданіе, а здѣсь—спокойное утомленіе. Здѣсь больше кокетства, болѣе сознанія своей неотразимости и больше недосказанности подъ болѣе чѣмъ откровеннымъ декольте. И фонъ другой—Спарта замѣнена Римомъ, и сквозь

арку чувствуется недосказанность пейзажа, затушеваннаго драпировкой. Что касается Пьера-Нарцисса Герена, то едва ли онъ заслуживаетъ вниманія за его холодныя композиціи, еще болѣе дѣланныя, чѣмъ у Давида (рис. 102 и 103). Онъ, пожалуй, только имѣетъ значеніе, какъ учитель Жерико (1791—1823).

Жерико въ 21 годъ уже явился экспонентомъ выставокъ; онъ поставилъ себѣ принципъ, обратный Давиду: „натура, только одна натура!“ Его „Скачки“ сильнѣе по движенію, чѣмъ весь Орасъ Верне. Онъ былъ послѣдователемъ Давида только въ одномъ: когда ему понадобилось изобразить умирающихъ на „Плоту Медузы“ (рис. 104), онъ поселился рядомъ съ госпиталемъ и занимался наблюденіемъ надъ экспрессіей больныхъ въ агоніи. Но и эта знаменитая картина отзывается студіей. слишкомъ





Рис. 100. Жераръ. Madame Рекамье. Парижъ. Лувръ.

велико было обаяніе эпохи, и вмѣсто матросовъ—современниковъ художника, которыхъ онъ вдобавокъ зналъ лично—Жерико изобразилъ какихъ-то отвлеченныхъ грѣшниковъ изъ Дантова ада. Конечно, нѣтъ и помина о морскомъ воздухѣ: художникъ даже не думалъ объ этомъ. Неизвѣстно, насколько бы развился Жерико, не умри онъ 32 лѣтъ.



Наконецъ упомянемъ о Жироде-Триозонѣ (1764—1824), ученикѣ Деларе, извѣстномъ своей картиной на сюжетъ Шатобриана: «Похороны Аталы», въ Луврѣ.

### III.

#### Делакруа.—Деларошъ.—Энгръ.—Раффе.—Мессонье.—Невилль.—Детайль.

На „Плоту Медузы“ есть фигура перегнувшася черезъ бортъ юноши. Этотъ юноша, позировавшій своему учителю, былъ Делакруа (1799—1867) — художникъ,



Рис. 101. Жераръ. Амуръ и Психея. Парижъ. Лувръ.

впервые проявившій движеніе въ человѣческихъ фигурахъ, выведшій ихъ изъ той окаменѣлости, которою онѣ были полны въ XVIII вѣкѣ. Онъ продолжалъ дѣло Жерико, но съ большей нервностью и утонченностью. Делакруа окончательно разорвалъ съ классицизмомъ, — онъ, конечно, былъ врагомъ школы Давида. Его „Ладья Харона“ (что въ Луврѣ) — первое значительное произведеніе. Самъ Гро заказалъ для этой картины великолѣпную раму, такъ какъ простая, наскоро сколоченная, присланная авторомъ, развалилась при переноскѣ. Гро сказалъ: „если вы будете учиться, юноша, изъ васъ выйдетъ второй Рубенсъ“.

Онъ, въ самомъ дѣлѣ, напоминалъ Рубенса если не по таланту, то по необычайной легкости, съ какой писалъ всевозможныя композиціи. Онъ писалъ и образы, и портреты, и цвѣты, и хищныхъ звѣрей, и Африку, и июльскую революцію, и античныя картины, и иллюстраціи къ Шекспиру и Гёте. Все это сильно, талантливо — и дѣлано. Онъ чувствуетъ сочныя краски, стремится къ свѣту, ищетъ поэтическихъ сюжетовъ, мечется изъ стороны въ сторону, но все-таки не можетъ стряхнуть съ себя условности. Въ его картинѣ „Юльская революція“ есть превосходная фигура въ шортукѣ и цилиндрѣ съ ружьемъ, а рядомъ какая-то Діана съ обнаженной дѣвственной грудью и во фригійскомъ колпакѣ. „Рѣзня въ Хіосѣ“ напоминаетъ „Чуму“ Гро. „Гамлетъ съ могильщиками“ доказываетъ очень поверхностное знакомство съ Шекспиромъ, начиная съ того, что принцъ изображенъ не тридцатилѣтнимъ



философомъ съ бородой, о которой дважды упоминается въ текстѣ, — а какимъ-то нервнымъ юношей, испугавшимся черепа.

Гораздо выше Делакруа, какъ декораторъ: его стѣнопись монументальна, и его работы въ Луврѣ, Люксембургѣ и въ палатѣ депутатовъ — заслуживаютъ вниманія. Одни изъ критиковъ видѣли въ немъ „раскрашеннаго дикаря, который спяна пишетъ помеломъ“. Онъ не любилъ укромныхъ, тихихъ движеній души, — ему нужны были стихійные порывы. И въ этихъ стихійныхъ порывахъ, подобно нашему Брюллову, онъ готовъ былъ расписать цѣлое небо.

Рука-объ-руку съ Делакруа идетъ Поль Деларошъ, родившійся годомъ раньше его (1797—1856). Онъ имѣлъ въ публикѣ успѣхъ огромный, онъ былъ понятенъ толпѣ. Въ Петербургѣ, въ Академіи Художествъ есть его картина „Оливеръ Кромвель у гроба Карла I“ (рис. 110). Она какъ нельзя лучше характеризуетъ художника. Начиная съ гроба, неловко поставленнаго на двухъ стульяхъ, и кончая сапогами Кромвеля, все рассчитано на дешевый восторгъ „любителя“, показываетъ хорошаго техника — и толь-



Рис. 102. Герень. Аврора и Кефаль. Парижъ. Лувръ.

ко. По образному выраженію профессора Чистякова, сапоги Кромвеля написаны „чемоданисто“, — и это опредѣленіе вообще подходитъ къ Деларошу. Его „Сыновья Эдуарда I“ (рис. 108) съ собачкой, смотрящей на двери — ловкій трагическій фокусъ, а лица мальчиковъ рѣшительно лишены выраженія. „Наполеонъ“ — опять-таки произведеніе техника, умѣющаго превосходно написать сапоги, но лицо великаго полководца банально и лишено выраженія, какъ и у коротконогаго Кромвеля.

Холоднымъ, чистымъ и строгимъ является Энгръ, родившійся въ 1781 году и съ 1796 года поступившій въ мастерскую Давида. Онъ далъ себѣ слово сдѣлаться большимъ живописцемъ и сдержалъ его. Въ Луврѣ есть его картина „Источникъ“



(рис. 111). Она изображает молодую дѣвушку съ лицомъ, на которомъ написано отсутствіе какой бы то ни было страсти и даже мысли. Она нелѣпымъ, неестественнымъ жестомъ опрокидываетъ кувшинъ, изъ котораго тоже совершенно неестественно льется вода. Живого тѣла въ дѣвушкѣ нѣтъ; голова неловко приставлена къ чужому туловищу,—но нарисовано все превосходно: каждый палецъ на ногѣ, каждый мускулъ, легко и упруго проступающій подъ нѣжной серебристой кожей, написаны съ изумительнымъ знаніемъ. Ни одного кричащаго тона: все спокойно, выдержано, холодно, серьезно, строго. Такова вся живопись Энгра. Ненавистникъ Рубенса и особенно



Рис. 103. Геренъ. Маркъ Секстъ. Парижъ. Лувръ.

Делакруа, онъ, какъ истый академикъ, законопатилъ все входы и выходы, чтобы молодыя силы не проникли и не освѣжили затхлость академической школы. Когда онъ совсѣмъ юнымъ человѣкомъ пріѣхалъ въ Италію,—онъ не замѣтилъ ни солнца ни Рима—онъ только увидѣлъ XV вѣкъ въ великихъ картинахъ. Онъ какъ преклонился передъ ними, такъ и остался въ этой позѣ на всю жизнь, не обращая вниманія на оскорбленія и насмѣшки. Для него жизни вообще не существовало, не существовало людей. Когда онъ писалъ „Эдипа и Сфинкса“ (рис. 114), его интересовала болѣе всего правая нога несчастнѣйшаго изъ людей, нарисованная превосходно, но въ самомъ героѣ—почему-то совершенно голомъ—нѣтъ ничего эдиповскаго: это просто прекрасный натурщикъ, и опять-таки съ чужой головой. За что бы онъ ни брался—все у него выходило варіаціями на одну и ту же тему: надо написать строго, нарисовать пре-



восходно и, главное, ни въ чемъ не походить на Рубенса. Онъ говорилъ своимъ ученикамъ, вводя ихъ въ галерею Лувра, гдѣ стояли произведенія великаго фламандца: „Отдайте должное таланту—но не смотрите“. Его пренебреженіе къ современнымъ художникамъ дошло до того, что на всемірной выставкѣ 1855 года онъ потребовалъ



Рис. 104. Жерико. Плотъ Медузы. Парижъ. Лувръ.

для себя отдѣльной залы, дабы не смѣшиваться съ чернью. А когда онъ замѣтилъ какъ-то передъ своими картинами Делакруа, то крикнулъ зрителю: „Отчего здѣсь такъ скверно пахнетъ?..“

И, какъ всегда бываетъ, все, чѣмъ такъ гордился художникъ: всѣ Мадонны,



одалиски, Анжелики—для насъ теперь скучная старьевщина, а то, чего онъ стыдился, отъ чего отрекался,—имѣеть громадную цѣну. Въ молодости, въ Римѣ, онъ за гроши писалъ миниатюрные портреты и считалъ, что они отвлекаютъ его отъ настоящаго дѣла. Эти миниатюры поистинѣ превосходны, какъ превосходны вообще его портреты, помимо величины. Съ болью въ сердцѣ принимался онъ за заказы—за фотографированье живыхъ людей, и радъ былъ, когда на смѣну художникамъ при-



Рис. 105. Жироде. Смерть Аталы. Парижъ. Лувръ.

шелъ дагерротипъ. Какъ человѣкъ талантливый, подпадая чарамъ природы, не внося своихъ поправокъ къ сдѣланной натурѣ, онъ переносилъ на холстъ и бумагу лица современниковъ съ полной виртуозностью. Въ портретѣ „Семейство Форестье“ его нисколько не шокируетъ приземистость фигуры m-me Форестье и необычайная длина ея рукъ. Вообще Энгръ грѣшилъ длиною рукъ: это чувствуется и въ его эскизѣ „Одалиски“ и въ портретѣ Паганини. Быть-можетъ, это происходило потому, что онъ слишкомъ близко ставилъ къ себѣ натуру—и ближайшей по перспективѣ частью оригинала были для художника именно руки. Умеръ онъ въ 1867 году, въ одинъ годъ съ ненавистнымъ ему Делакруа, успѣхъ котораго онъ не могъ переварить до самой смерти.



По смерти Энгра и Делакруа пошло поколѣніе болѣе мелкое, ничего серьезнаго не давшее искусству. Изаба, Жигу не поднимались выше уровня сносныхъ живописцевъ. Болѣе другихъ пользовался успѣхомъ Ари Шефферъ (1795—1858 г.)—

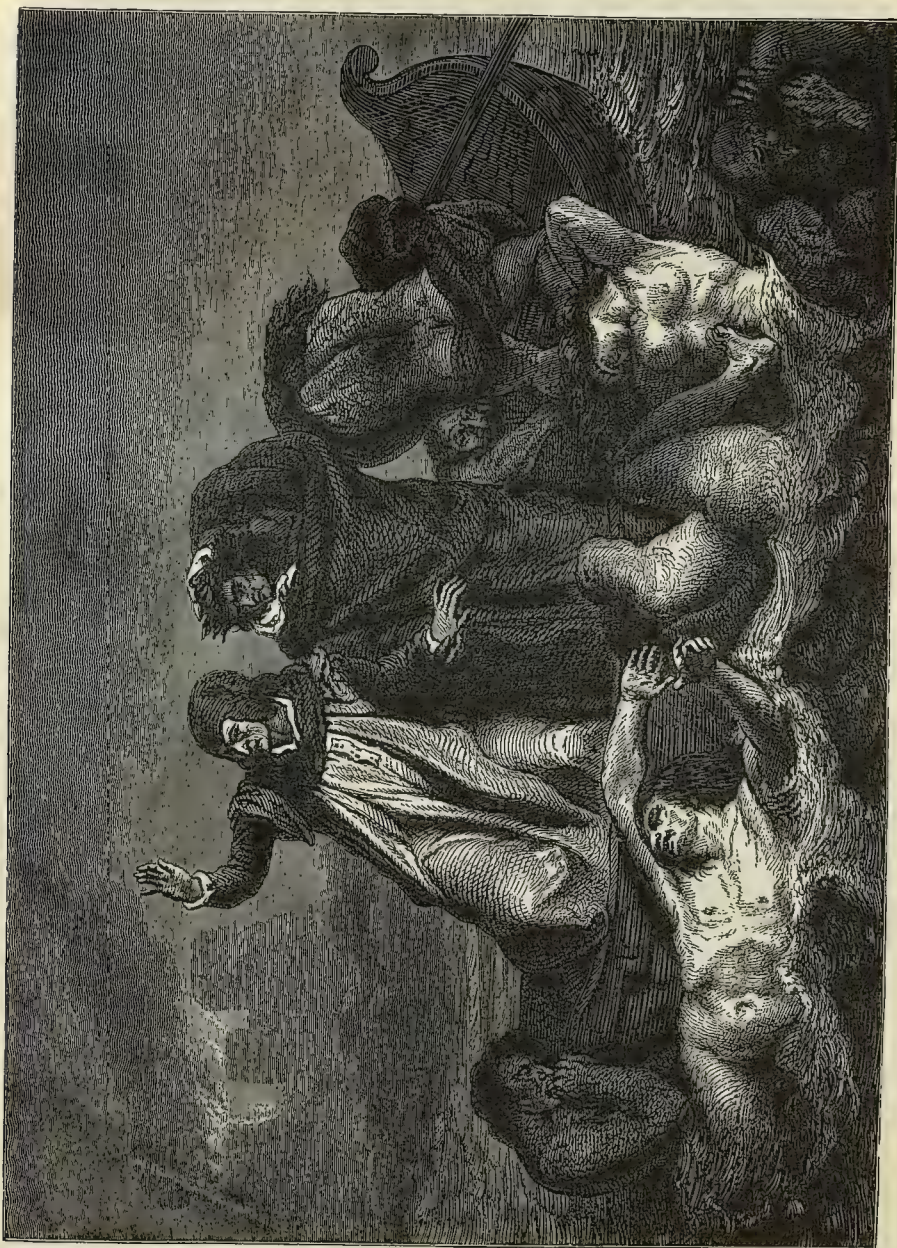


Рис. 106. Делакруа. Данте и Вергилій на лодкѣ Харона. Парижъ. Лувръ.

полунѣмецъ, полуголландецъ, признанный французомъ. Онъ былъ въ большой модѣ, и его слащавые, сентиментальные, слезливые сюжеты пользовались большимъ успѣхомъ. Между тѣмъ трудно себѣ представить что-нибудь скучнѣе Ари Шеффера и суше его. Нѣтъ ни одной его картины, которая теперь могла бы привлечь наше





Рис. 107. Делакруа. Дерущіеся кони.

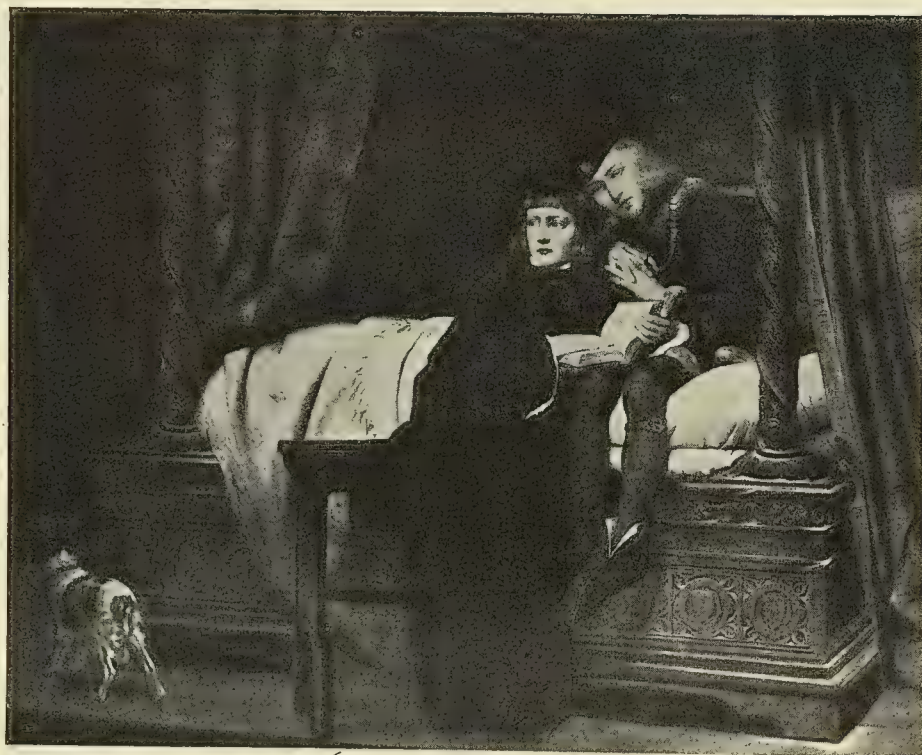


Рис. 108. Деларошъ. Сыновья Эдуарда I. Парижъ. Лувръ.



вниманіе. И одинъ Гейне жестоко издѣвался въ свое время надъ Ари Шефферомъ и его романтической патокой, увѣряя, что онъ вмѣсто красокъ употребляетъ зеленое мыло и нюхательный табакъ. Немногимъ лучше его Кутюръ, ученикъ Гро и Делароша (1815—1879 г.).

Чтобы покончить съ этимъ періодомъ, слѣдуетъ упомянуть еще четырехъ художниковъ: Леопольда Робера (1754—1835), современника Давида, писавшаго слащавыя итальянскія сцены, хорошо всѣмъ извѣстныя по гравюрамъ, но тоскливыя до

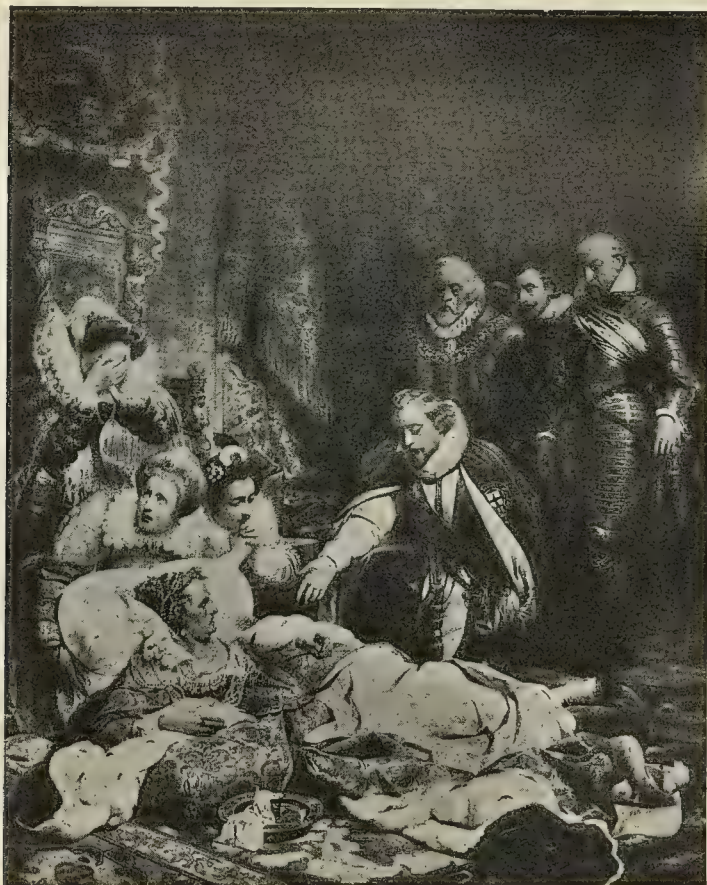


Рис. 109. Деларошъ. Смерть королевы Елизаветы Англійской. Парижъ. Лувръ.

зѣвоты, несмотря на танцующихъ и веселящихся пейзажъ; затѣмъ слѣдуетъ сказать о баталистахъ—двухъ Верне и Раффѣ.

Первый изъ нихъ, Шарль Верне—очень поверхностный художникъ. Увѣряютъ, что онъ первый отдѣлилъ ноги лошади отъ земли. Зато можно сказать, что онъ повѣсилъ лошадь въ воздухѣ. Онъ изобрѣлъ тотъ нѣестественный типъ лошадей, который потомъ всѣ съ удовольствіемъ повторяли. Его композиціи послужили прототипомъ всевозможныхъ рисунковъ всѣхъ странъ и народовъ Европы. Никого рисовальщики такъ безсовѣстно не обворовывали, какъ Шарля Верне — и, конечно, потому, что самъ



Верне былъ плохимъ рисовальщикомъ. Горасъ Верне (1789—1863) былъ гораздо серьезнѣе. Онъ пошелъ по стопамъ Гро и нѣсколько усовершенствовалъ лошадей Шарля. Но страхнуть съ себя рутину онъ не смогъ, это пришлось исполнить ихъ позднѣйшему преемнику, Мессонье.

Блестящій талантъ Мессонье имѣлъ своихъ предшественниковъ—въ смыслѣ будничной наблюдательности арміи, помимо парадовъ и баталій. Къ нимъ принадле-



Рис. 110. Деларошъ. Оливеръ Кромвель у гроба Карла I. С.-Петербургъ. Императорская Академія Художествъ.

жать: Шарле (Charlet), ученикъ Гро, преимущественно изображавшій рекрутовъ и казарменную жизнь, и Раффѣ, ученикъ его, который далъ по композиціямъ рядъ прописей для работъ дальнѣйшихъ баталистовъ.

Раффѣ—великолѣпный изобразитель Наполеона I, несравненно болѣе сильный, чѣмъ Верещагинъ; для Мессонье по лекаламъ Раффѣ нетрудно было уже создать образъ великаго завоевателя. Задолго до Толстого онъ низвелъ героя Европы до степени коротенькаго человѣчка, который, подобно Лиру, думалъ, „что онъ сильнѣе всѣхъ на свѣтѣ, а лихорадка оказалась сильнѣе его“.

Опустъ Раффѣ (1804—1860) прославился особенно какъ рисовальщикъ,—и если его затмилъ дутый талантъ Ораса Верне, то это одна изъ глубокихъ ошибокъ исторіи. Во-пер-



выхъ, Раффе превосходный рисовальщикъ. Если онъ не обладалъ средствами Мессонье для созданія его миниатюръ, то по жизненному свободному таланту, по горькому юмору—какъ чистый художникъ, онъ можетъ быть поставленъ никакъ не ниже своего послѣдователя. Добиться техники выписыванья орловъ на пуговицахъ можетъ и не крупный талантъ, но добиться свободной композиціи Раффе нельзя, не будучи Раффе. Солдатъ у него всюду солдатъ — рѣшительный, послушный, застывшій въ дисциплинѣ. Въ египетскомъ походѣ армія дралась безъ сапогъ, и вотъ начальникъ, въ великолѣпной шляпѣ съ перьями, въ высокомъ жабо, на превосходномъ конѣ, читаетъ дневной приказъ босоногой, перераненной командѣ:

— Le bataillon de Loire - inférieure s'étent bien comporté devant l'ennemi: il sera accordé à chaque homme une paire de sabots.

Другая картина. Войско стоитъ выше чѣмъ по колѣно въ рѣкѣ.

Спускается вечеръ. Начальники подобрали фалды. Генераль отдаетъ приказъ:

— L'ennemi ne se doute pas que nous sommes là. Il est sept heures; nous le surprendrons demain à quatre heures du matin.

На третьей французы стоятъ по шиколку въ болотѣ. Ночь. Сержантъ распоряжается:



Рис. 111. Энгръ. Источникъ. Парижъ, Лувръ.



— Курить воспрещено,—но, кто хочет, может състь.

Въ его картинѣ: „Они ворчатъ, но все-таки идутъ за нимъ“ изображенъ Наполеонъ, на своей сѣрой лошади, въ адскую погоду, подъ дождемъ, двигающійся впередъ среди мрачной, ворчащей, озлобленной гвардіи. На другой картинѣ художникъ вспоминаетъ стихи Беранже:



Рис. 112. Энгръ. Жанна д'Аркъ. Парижъ. Лувръ.

...Pies nus, sans pain, sourds aux lâches alarmes,  
Tous à la gloire allaient du même pas....

Удивительна композиція Раффе, гдѣ полкъ идетъ въ бой. Ядра вырываютъ изъ строя товарищей, черезъ нихъ шагаютъ живые. Вдали на холмѣ—императоръ. Сержантъ въ полъ-оборота кричитъ солдатамъ:

— Attention! L'Empereur a l'oeil sur nous!

Еще сильнѣе композиція его, изображающая груды раненыхъ и умирающихъ





Рис. 113. Энгръ. Освобожденіе Аннелини. Парижъ. Лувръ.



солдаты. Бонапартъ во весь карьеръ мчится черезъ нихъ, они машутъ киверами, отдаютъ честь и кричатъ:

— Vive l'Empereur!

Длинная серія наполеоновскихъ картинъ Раффе заканчивается грандіозной композиціей на мотивъ „Ночного смотра“ Зейдлица. Изъ песковъ встаютъ призраки коней и всадниковъ, рѣютъ знамена, блестятъ палаши. Барабанщикъ бьетъ тревогу, и призрачный императоръ на призрачномъ конѣ плавно проѣзжаетъ передъ своей старой гвардіей.

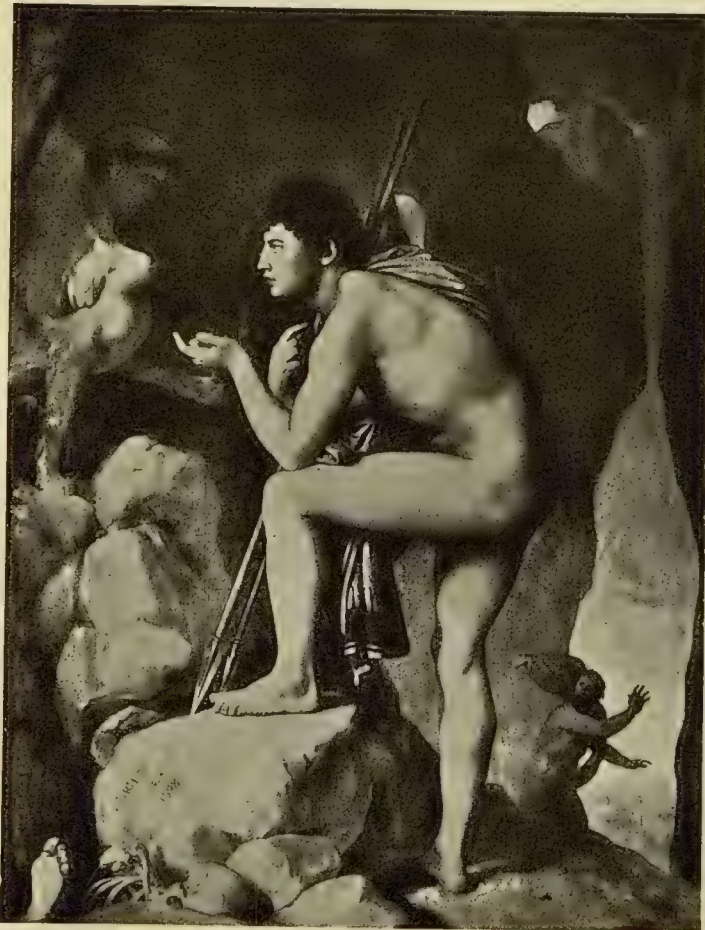


Рис. 114. Энгръ. Эдипъ и Сфинксъ. Лувръ. Парижъ.

держалъ въ Лионѣ магазинъ аптекарскихъ товаровъ и былъ рѣшительно противъ того, чтобъ его сынъ сдѣлался художникомъ.

Мессонье не получилъ спеціальнаго образованія въ Академіи, а научившись вышней техники владѣть кистью въ мастерской Конье, обратился къ изученію „малыхъ фламандцевъ“ и голландцевъ. Особенно де-Гоогъ и Терборгъ привлекли его на свою сторону,—и онъ сталъ мечтать о возрожденіи крохотныхъ голландскихъ картинокъ, съ незатѣйливымъ сюжетомъ и блестящей вышней. Это была дорога совершенно противоположная той, которой держались знаменитые профессора того времени. И до сихъ поръ наивные люди, считающіе себя знатоками, думаютъ, что историче-

Не лишены комизма рисунки Раффе на депутатовъ палаты, на поповъ, домохозяевъ, и пр. Побывавъ въ Россіи, Раффе вывезъ съ юга рядъ интересныхъ набросковъ, много разъ воспроизведенныхъ во всевозможныхъ журналахъ: таковы его крымскіе татары, одесскіе евреи, бессарабскіе цыгане (какъ разъ эпохи Пушкинскихъ цыганъ). Наконецъ, его композиція „Смерть капитана Ле-Бланка“—это весь будущій Невилль и по композиціямъ и движеніямъ.

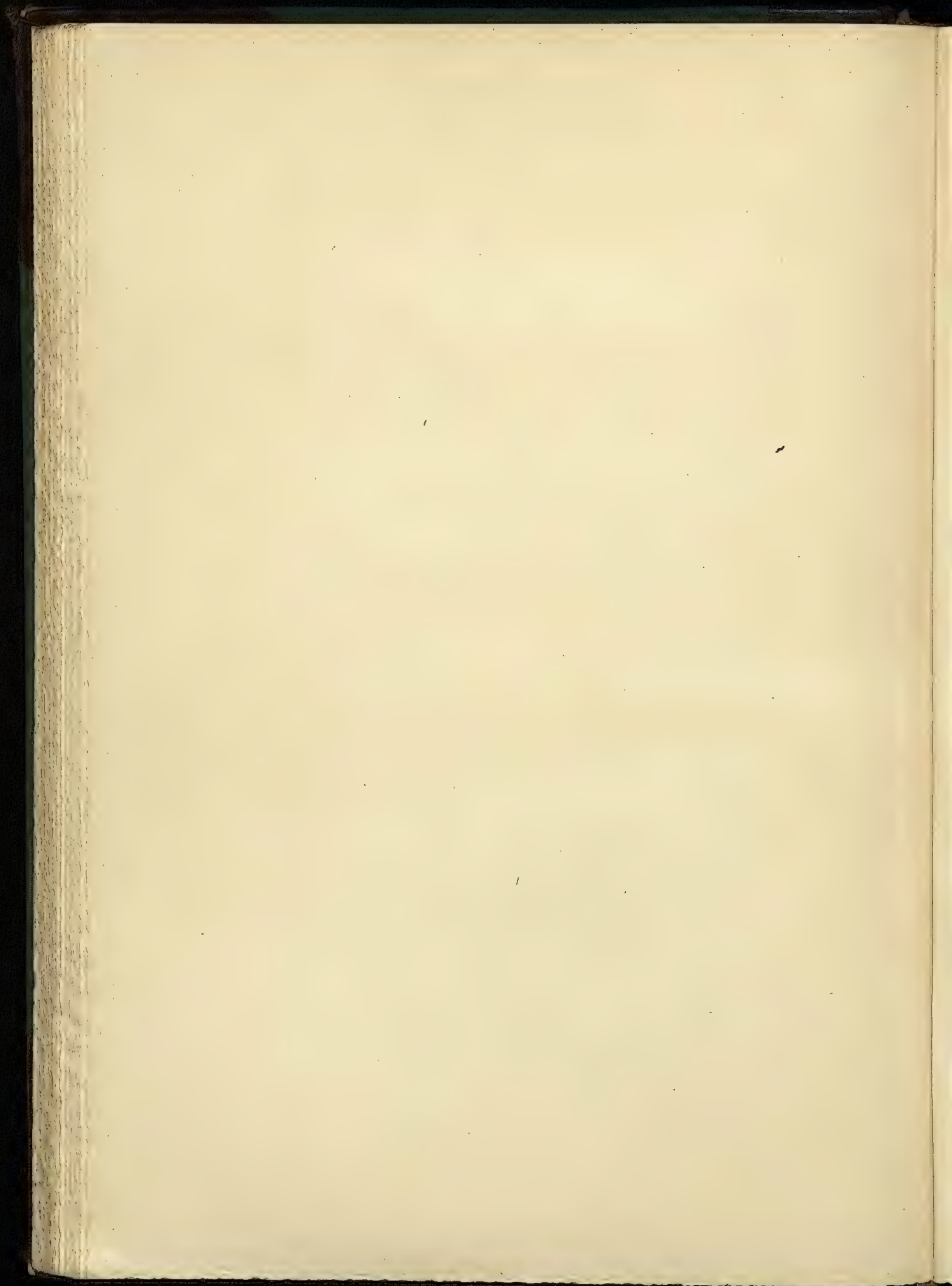
Жанъ-Луи-Эрнестъ Мессонье родился въ 1815 году. Отецъ его





АРХИТЕКТУРА XVIII ВѢКА. Комната въ стилѣ Людовика XVI.







ская композиція должна быть большихъ размѣровъ, а жанръ написанъ въ томъ размѣрѣ, въ какомъ писалъ его Грёзъ. Мессонье чувствовалъ отвращеніе отъ большихъ холстовъ и не разъ говаривалъ, что художественная техника еще не доведена до того совершенства, чтобы можно было писать человѣческую фигуру въ натуральную величину, и что полную иллюзію можно получить только при маломъ размѣрѣ кар-



Рис. 115. Ари Шефферъ. Св. Моника и Св. Августинъ. Парижъ. Лувръ.

тины. Надъ художникомъ смѣялись, его рисовали въ карикатурахъ работающимъ картины черезъ лупу, на его произведенія смотрѣли какъ на забаву. Но талантъ взялъ свое: еще при жизни художника его произведенія стали опѣиваться въ такія суммы, о какихъ не могли и мечтать другіе таланты, его „1807 годъ“ былъ купленъ за 300.000 франковъ, „1805 годъ“—за 400.000 франковъ и „1814 годъ“—за 850.000 франковъ!

Но такой матеріальный успѣхъ доставался художнику путемъ огромной усидчивой



работы. Десятки разъ передѣлывалъ онъ одно и то же — за какимъ-нибудь пала-  
шомъ или вальтрапомъ онъ просиживалъ по цѣлому дню. Небольшой сравнительно



Рис. 116. Шарль Верне. Мамелюкъ.

портретъ Дюма-сына, писанный, конечно, не за деньги, — былъ оконченъ послѣ шести-  
десятаго сеанса.

Чтобы понять, какъ добивался Мессонье того поразительнаго реализма въ своихъ  
историческихъ работахъ, который служитъ предметомъ изумленія знатоковъ, безын-  
тересно остановиться на самомъ способѣ писанія художника.



Когда композиція картины болѣе или менѣе была выработана,—всѣ фигуры дѣйствующихъ лицъ и лошадей вылѣплялись изъ воска. На нихъ надѣвались соответствующія платья и сбруя, вылѣплялся пейзажъ,—и тутъ фигуры окончательно компоновались въ томъ или другомъ порядкѣ. Затѣмъ художникъ заказывалъ портнымъ платья по образцамъ историческаго музея. Платья эти шились и пригонялись



Рис. 117. Орасъ Верне. Битва подъ Ваграмомъ.

по фигурамъ натурщиковъ, которые иногда ходили въ нихъ *по нѣскольку мѣсяцевъ*, по дождю и снѣгу, чтобы сукно вылиняло, обтерлось, имѣло видъ ношенный,—что особенно было важно при писаніи картинъ изъ послѣдней эпохи великихъ войнъ. Далѣе, художникъ покупалъ лошадей тѣхъ породъ и мастей, какія должны были быть подъ Наполеономъ и его свитой, выѣзжалъ ихъ и изучалъ ритмъ ихъ бѣга.

Тогда не было моментальной фотографіи. Орасъ Верне рѣшилъ отдѣлить всѣ четыре ноги лошади отъ земли, но все же его лошадь была условна. Мессонье далъ первый живую побѣжку лошади. Но

какимъ трудомъ ему это досталось! Онъ выѣзжалъ съ своимъ сыномъ на дорогу. Сынъ пускалъ своего коня соответствующимъ аллюромъ. Отецъ скакалъ въ нѣсколькихъ саженьяхъ сбоку и изучалъ сочетанія и комбинаціи лошадиныхъ ударовъ копытъ о землю. Потомъ дѣлалъ набросокъ въ записной книжкѣ, показывалъ сыну, и сынъ провѣрялъ по галопу отцовской лошади вѣрность наблюденія. Потомъ Мессонье проложилъ рельсовый путь въ своемъ имѣніи и катался въ открытомъ вагончикѣ, наблюдая за аллюромъ лошади, скакавшей сзади или сбоку вагона. Результатомъ такого изученія явился реализмъ изображенія, большинству современныхъ ему художниковъ совершенно недоступный.

Когда въ семидесятыхъ годахъ явилась группа художниковъ, утверждавшихъ,



что фигуры, изображенныя на открытомъ воздухѣ (*en plein air*), слѣдуетъ писать не въ мастерской, а на дворѣ (школа „плеристовъ“), Мессонье только улыбался: онъ *никогда* иначе не писалъ своихъ вещей. Когда ему понадобилась для „1814 года“ разрыхленная арміей и подмерзшая грязная дорога, — на его дворѣ было навалено нѣсколько возовъ грязи, она была уѣзжена повозками, утоптана ногами людей и лошадей. Всѣ натурщики, несмотря на морозъ, позировали на заводскихъ лошадяхъ, измороженныхъ большою ѣздою и плохимъ кормомъ, и Мессонье, отогрѣвая руки на



Рис. 118. Орасъ Верне. Наполеонъ I. Версальская галлерей.

грѣлкѣ, тутъ же, на морозномъ воздухѣ, писалъ ихъ. Недовольный натурщикомъ, позировавшимъ для Наполеона, онъ самъ, по своей структурѣ похожій на императора, сидя на конѣ передъ огромнымъ зеркаломъ, окруженный грѣлками, такъ какъ ноги застывали въ стремянахъ, писалъ съ себя этюдъ, улавливая экспрессию продрогшаго, измочаго, голоднаго человѣка. Это былъ фанатикъ своей работы. Ему самому стоили огромныхъ денегъ его картины.

Какъ широко относился онъ къ матеріальнымъ вопросамъ, видно изъ эпизода, когда жена одного банкира, заплативъ ему 90.000 франковъ за свой портретъ, рас-





Рис. 119. Раффе. 9 Термидора 1794 г.



Рис. 120. Раффе. Походы Наполеона. «Иди веселѣ!.. Императоръ смотритъ на насъ!»





Рис. 121. Раффе. Борьба. Эскизъ изъ альбома.

результатъ. Онъ писалъ свои излюбленныя картины десятками лѣтъ, безъ сожалѣнія уничтожая и передѣлывая готовыя фигуры. Въ день отправки картины на выставку,

пространила стороною слухъ, что портретъ ей не нравится и она его у себя не повѣситъ. Мессонье немедленно возвратилъ ей деньги и, получивъ обратно портретъ, соскоблилъ его съ доски.

Мессонье не признавалъ посредственныхъ живописцевъ. Онъ говорилъ, что посредственный башмачникъ полезнѣе посредственнаго художника. Въ искусствѣ онъ признавалъ только талантъ и преодоленіе путемъ упорной работы трудностей. Онъ не вѣрилъ въ то, что можно сразу написать что бы то ни было и быть довольнымъ написаннымъ. Много разъ приходится соскабливать и писать вновь, прежде чѣмъ достигнется желаемый



Рис. 120. Раффе. Дневной приказъ.

Сцена изъ Египетскаго похода. «...Полкъ въ дѣлѣ показалъ себя молодцами,—выдать каждому солдату по парѣ башмаковъ...»





Рис. 123. Раффе. Походы Наполеона. «...Они ворчат, но все идут, идут за нимъ...»



Рис. 124. Раффе. Ночной смотръ (поэма Вейдлица).





Рис. 125. Раффе, Походы Наполеона. «Vive l'Empereur!..»



Рис. 126. Раффе, Походы Наполеона. Во время боя.





Рис. 127. Раффе. Школьные отчёты. «...Географія—слабо... посредственно... очень слабо... нуль... Поведеніе отличное...».



Рис. 128. Мессонье. Портретъ самого художника. Парижъ. Лувръ.

„Исторія Искусствъ“. П. П. Гвѣдича. Т. III.



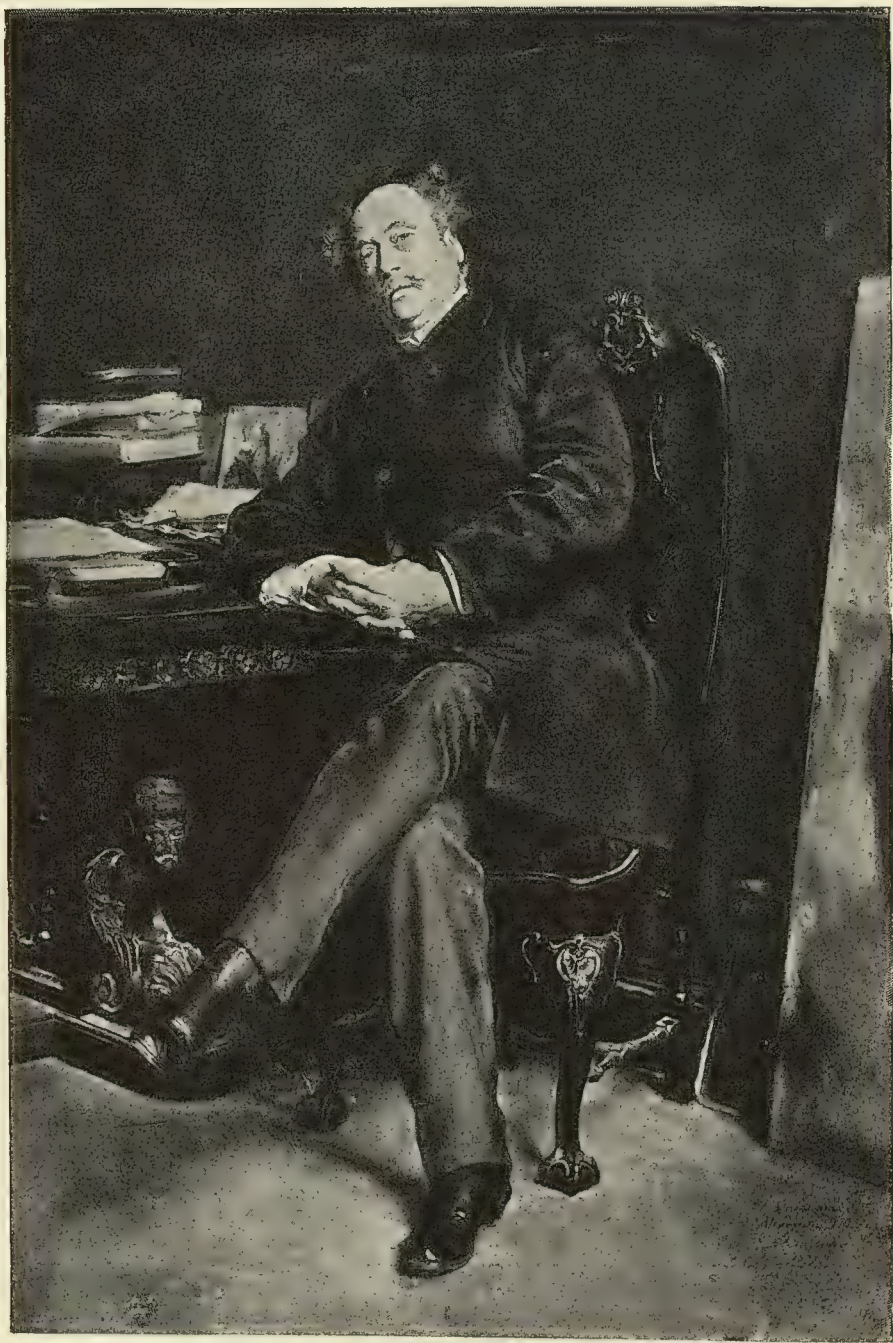


Рис. 129. Мессонье. Портретъ Александра Дюма-сына. Парижъ. Лувръ.

онъ все еще ее подправлялъ и разставался съ нею съ сожалѣніемъ, недовольный. Онъ говаривалъ, что только бездарность можетъ быть довольна сама собою.

Мессонье писалъ баталіи не по наслышкѣ: въ 1848 году онъ лично участвовалъ въ разбитіи баррикадъ. Подъ Сольферино онъ находился при штатѣ Напо-



леона III; во время осады Парижа онъ дѣятельно сражался съ нѣмцами. Вотъ почему такъ правдивы и жизненны его военныя сцены и онъ такъ рѣзко отличается отъ прочихъ баталлистовъ.

Громкая слава Мессонье начинается со всемирной Парижской выставки въ 1855 году, когда онъ получилъ grand prix. Слѣдующая выставка 1867 года дала ему такую же награду. Всемирная выставка въ Вѣнѣ въ 1873 году удостоила его высшей награды. Онъ былъ кавалеромъ всѣхъ степеней Почетнаго Легиона и былъ президентомъ Парижской Академіи Художествъ.



Рис. 131. Мессонье. Курильщикъ.



Рис. 130. Мессонье. Курильщикъ.

Скончался Мессонье въ 1891 году, простудившись во время хлопотъ по открытію Салона. Еще за годъ до этого, онъ участвовалъ въ Салонѣ Марсова поля картиной „Октябрь 1806 г.“, гдѣ еще съ полной свѣжестью чувствовался расцвѣтъ таланта 75-лѣтняго художника.

Мессонье стоитъ на границѣ прежней и новой школъ. Какъ врагъ всякихъ новѣйшихъ ухищреній, какъ врагъ импрессионизма, какъ человѣкъ, не придававшій большого значенія моментальной фотографіи, которая улавливаетъ моменты, неуловимые для человѣческаго глаза, а слѣдовательно ненужные для художника, наконецъ, какъ кропотливый, строгій къ самому себѣ





Рис. 132. Мессонье. За письменным столомъ. Изъ частной коллекціи.

работникъ, онъ принадлежалъ къ старой школѣ. Какъ художникъ, признающій только одну натуру, отвергшій всё условности, всё традиціи современныхъ ему мастеровъ, ставящій на первый планъ характеръ предмета и правду,—онъ принадлежитъ новой школѣ.

Выше сказано, что Раффѣ, быть-можетъ, былъ болѣе сильнымъ художникомъ, чѣмъ Мессонье, несмотря на всю силу послѣдняго. Оба они оставили прописи для дальнѣйшаго поколѣнія—но разнаго характера. Раффѣ показали, какъ надо видѣть натуру и компоновать картины, а Мессонье—какъ надо работать.



Аккуратный, ложившийся въ 8 вечера и встававший ночью, чтобъ работать, тративший состояніе на приобретѣніе подлинной сбруи и оружія эпохи имперіи, изучивший каждую подкову, каждую пуговицу—Мессонье никогда не былъ охваченъ



Рис. 133. Мессонье. Любители живописи. Изъ частной коллекціи.

истиннымъ порывомъ творчества. Его интересовала пряжка на ремнѣ узды такъ же, какъ и глаза Бонапарта. Достигнувъ изумительной выписки мускуловъ, кобуръ и лядунокъ, Мессонье показывалъ опыты претидижитаторства и только. Онъ показывалъ, какъ надо работать,—но едва ли, какъ надо писать картины. И его преемникъ,



Невилль, уже шагнулъ дальше. Есть ходячій анекдотъ, повторяемый во всѣхъ характеристикахъ Мессонье, приписываемый Жюлю Дюпре. Онъ утверждалъ, что картина Мессонье понравится каждому лакею, и онъ скажетъ своему барину, что тотъ приобрѣлъ „истинное сокровище“. Но если тому же камердинеру показать Рембрандта, — онъ скромно скажетъ: „Ну, чтобы понять это, надо быть знатокомъ“.



Рис. 134. Мессонье. Наполеонъ. Изъ коллекціи герцога де-Морпи.

Альфонсъ де-Невилль (De Neuville, 1835—1887) значительно превосходилъ Мессонье въ пониманіи воздуха, красокъ и въ большей свободѣ композиціи. Онъ любилъ французскаго солдата всѣми силами души — и писалъ только то, что видѣлъ. Мессонье удалился отъ званія придворнаго живописца послѣ плѣна Наполеона III, угнетенный позоромъ Франціи, обратилъ свое вниманіе на блестящую эпоху имперіи;





Рис. 135. Мессонье. Оливковая роща. Эскизъ.



Невилль передавалъ только дѣйствительность, и картины его дѣйствительно историческія. Не задаваясь анекдотами, онъ, какъ сильный драматургъ, выискивалъ душепотрясающіе моменты кровавыхъ боенъ. Особенно извѣстна его картина „Послѣдніе заряды“. Превосходный рисовальщикъ, онъ отлично иллюстрировалъ первые три тома



Рис. 136. Мессонье. Карлъ I. Изъ частной коллекціи.

„Исторіи Франціи“ Мишле; кому неизвѣстны его иллюстраціи къ великолѣпной фантазіи Жюль Верна „80.000 верстъ подъ водою“. Слабѣе его Эдуардъ Детайль (Detaillе, р. 1848 г.), извѣстный въ особенности по двумъ картинамъ: „Почетъ раненымъ“, гдѣ генераль салютуетъ проходящимъ раненымъ врагамъ, и „Донскіе казаки“, картина, написанная по заказу Александра III. Послѣднія работы Детайля—писанныя по правительственнымъ заказамъ, какъ фрески—довольно слабы и по рисунку и по колориту. Особенно слабы его вещи, что были въ Салонѣ 1906 года.



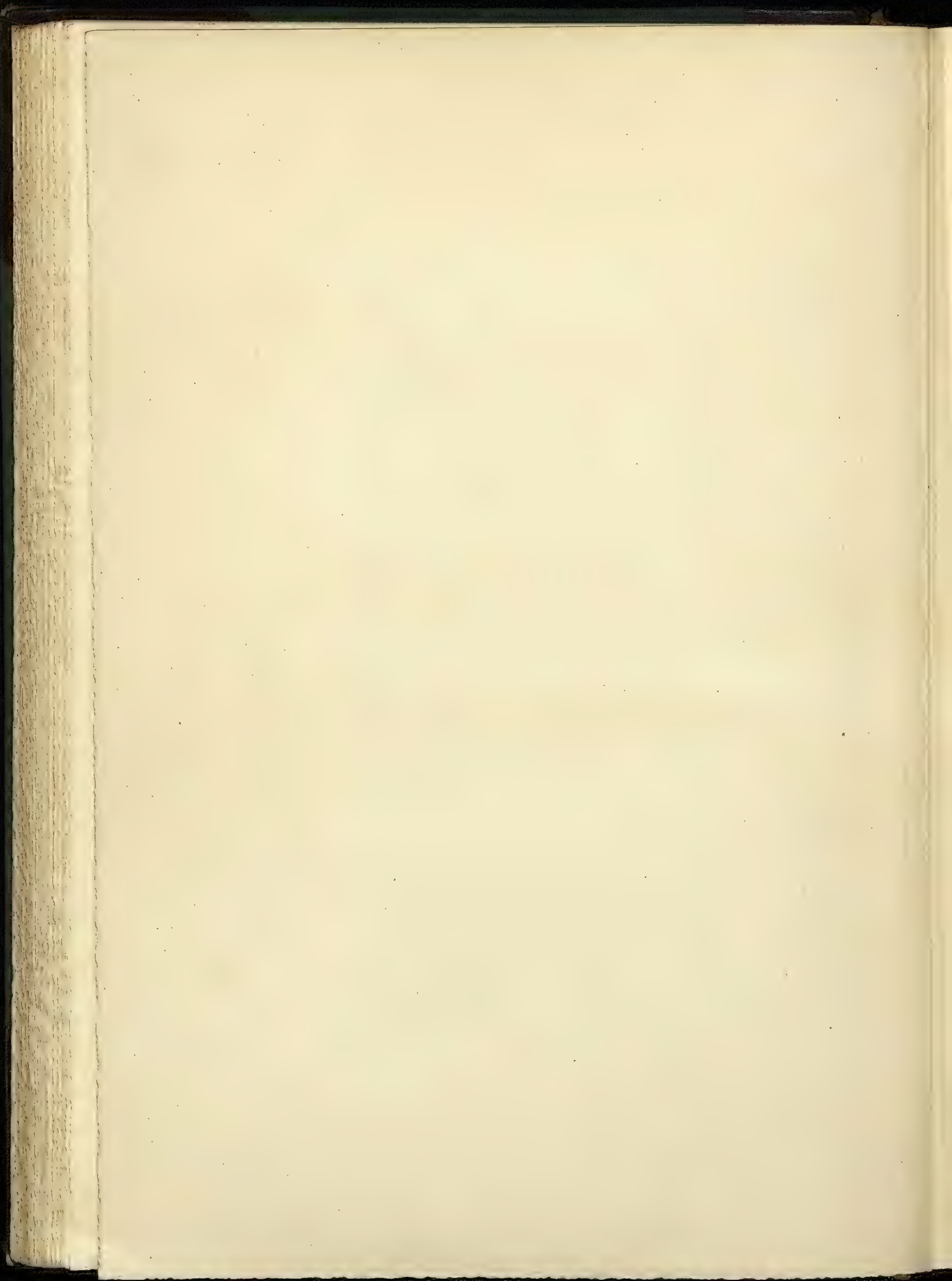






А. де-Невилль. Последніе заряды.  
Эпизодъ изъ франко-прусской войны.







IV.

Барбизонцы.

Подъ Парижемъ, возлѣ Фонтенебло, есть маленькая деревушка Барбизонъ, основанная, по преданію, разбойниками. Въ этой деревушкѣ стали селиться художники, пріѣзжавшіе на этюды изъ Парижа. Скверненькая гостиница ютила ихъ; потомъ выросли отдѣльные домики для пейзажистовъ. Деревушка стала исторической: отсюда вышла вся пейзажная живопись второй половины XIX вѣка — и весь жанръ реалистовъ.

Преобладающая растительность окрестностей Барбизона — каштаны, акаціи и яблони. Болотца и лужи особенно привлекали художниковъ. Постепенно у нихъ возникло убѣжденіе, что каждый часъ дня имѣетъ свой характеръ, что солнце, которое встаетъ надъ охлажденной, сырой землей, не то солнце, которое, садясь, пронизываетъ лучами пыльный, полный дневныхъ испареній воздухъ. Они поняли, что полдень въ

маѣ и полдень въ августѣ — разные картины. Они почувствовали, что даже на большомъ разстояніи дубъ имѣетъ характеръ зелени не тотъ, что у вяза и тополя.

Теодоръ Руссо (Rousseau, 1812—1867) — одинъ изъ первыхъ содѣйствовалъ открытію новыхъ перспективъ въ пейзажѣ. Первая его картина „Côtes de Grandville“ была отмѣчена публикой и критикой. Тѣмъ не менѣе его картины перестали принимать на выставки, — и двѣнадцать лѣтъ онъ не имѣлъ туда доступа. Наконецъ талантъ взялъ свое — и публика, видѣвшая до сей поры только коричневые деревья, рѣшила признать, что въ природѣ иногда бываютъ и зеленые вѣтки. У Руссо удивительный нервъ пониманія красоты природы, и недаромъ про него говорили, что изъ всѣхъ „отверженныхъ“ онъ самый знаменитый.



Рис. 138. Мессонье. Драгунъ испанской арміи. Акварель.

„Исторія Искусствъ“. П. П. Гнѣдича. Т. III.



Рис. 137. Мессонье. На террасѣ. Коллекція Бертейма.





Рис. 139. Мессонье. Гондольеръ на лагунахъ Венеціи.

Главная сила Руссо—объективизмъ. Если можно такъ выразиться: объективизмъ былъ его индивидуальностью. Онъ не приписывалъ природѣ ничего своего, а представлялъ ей быть тѣмъ, чѣмъ она была. Онъ изучалъ ее трепетно, съ мистическимъ увлеченіемъ, какъ и Миллэ: ему казалось, что деревья живутъ своей обособленной жизнью, имѣютъ свои радости и горя, и въ шопотъ ихъ есть разумная сила. Миллэ



Рис. 140. Детайль. Сцена изъ франко-прусской войны 1870 г. Акварель.





Рис. 141. Детайль. Гусарь. Акварель.

говаривалъ:—„Я не знаю, о чемъ бесѣдуютъ между собой деревья, но знаю, что они не говорятъ пошлостей“. То же можно сказать о Руссо, который одухотворилъ каждое дерево, каждый листокъ, замѣнивъ „шпинатомъ“, — какъ злобствовали академики, — сухую коричневатую окраску деревьевъ муміей. Онъ подталкивалъ болѣе





Рис. 142. Аеранъ. Перепъ боевъ.



художниковъ, чѣмъ кто-нибудь, на упорную, внимательную штудировку природы и первый положилъ камень истиннаго пейзажнаго творчества.

Только послѣ выставки 1855 года Руссо былъ признанъ. Но напряженная нервная жизнь дала себя знать. Жена его сошла съ ума, а вслѣдъ за ней и онъ. Жили они въ обществѣ болтливаго попутая, который хохоталъ, когда Руссо лежалъ въ агоніи, а несчастная жена его танцевала въ припадкѣ безумія.

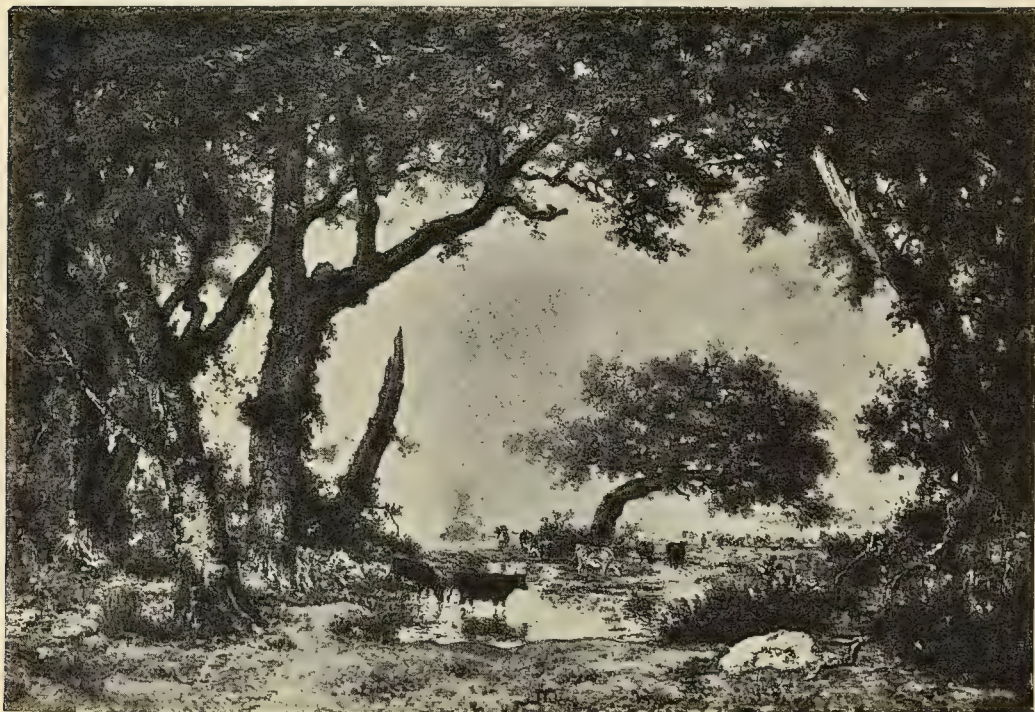


Рис. 143. Руссо. Олушка лѣса въ Фонтенебло.

Другой барбизонецъ, Жюль Дюпрэ (Dupré, 1812 — 1879) внесъ въ пейзажъ бурный трагическій порывъ. Его не удовлетворяли прямо-стоящія деревья, спокойная вода. Онъ любилъ изображать вѣтки, пригнувшіяся отъ вихря, облака, мощными кучами несущіяся по небу. И въ то же время это былъ романтикъ. Однажды съ товарищами онъ проводилъ ночь на берегахъ Уазы — этой очаровательной рѣки Франціи, которая ровнымъ, какъ зеркало, потокомъ бѣжитъ черезъ поля и рощи, огибаетъ холмы, врывается въ лѣса, обтекаетъ селенія, шумитъ у запрудъ и струится съ тихимъ говоромъ подъ трехвратными каменными мостами; онъ стоялъ съ молодежью на мосту, ночью, и всматривался въ окружающую его природу. И вдругъ онъ разрыдался... отъ красоты, окружающей его.

Третій великій ихъ современникъ, Камилль Коро (Corot) — величайшій поэтъ пейзажа, лирикъ, оставившій намъ очаровательные ноктюرنы живописи. Это былъ ребенокъ, чистый, радостный, довѣрчивый, — такимъ онъ былъ въ юности, такимъ



остался и въ старости, — когда, умирая 79 лѣтъ, сказалъ въ день своей смерти, на предложеніе позавтракать: „Нынче père Corot позавтракаетъ тамъ, наверху!“

Камилль Коро (1796 — 1875) былъ сынъ парикмахера. Въ эпоху директоріи отецъ его женился на модисткѣ и рѣшился смѣнить дѣятельность парикмахера дѣятельностью портного. Открывъ магазинъ на имя жены, онъ вскорѣ получилъ ту репутацію, которую позднѣе имѣлъ Вортъ: сталъ специалистомъ по разработкѣ



Рис. 144. Дюпрэ. Корова.

дамскихъ модъ, — да еще вдобавокъ сдѣлался придворнымъ поставщикомъ императрицы Жозефины. Камилль былъ приказчикомъ у отца — и очень плохимъ, потому что постоянно путалъ заказы. Послѣ долгихъ перекуровъ, отецъ согласился на художественную карьеру сына, но заявилъ:

— Я дамъ тебѣ 1.200 франковъ въ годъ; если тебѣ довольно этого — уходи, но больше не получишь ни одного сантима.

И сынъ ушелъ въ академію. Онъ повѣрилъ тому, что ему навязали Пуссенъ и Клодъ Лорренъ. Онъ отправился въ Италію и тамъ написалъ цѣлый рядъ пейзажей совѣмъ въ стилѣ Пуссена. Онъ воротился въ Парижъ, опять поѣхалъ въ Римъ, опять воротился, и все продолжалъ работать по установившимся образцамъ.

Ему было подѣ 50 лѣтъ, когда онъ познакомился съ барбизонцами. И вдругъ у него открылись глаза: вдругъ онъ понялъ, что все, чѣмъ онъ занимался до сихъ поръ — была дорога ложная, что надо все это бросить и идти въ другую сторону.

И онъ пошелъ, пошелъ съ юношеской энергіей и вѣрой. Отецъ все еще ему



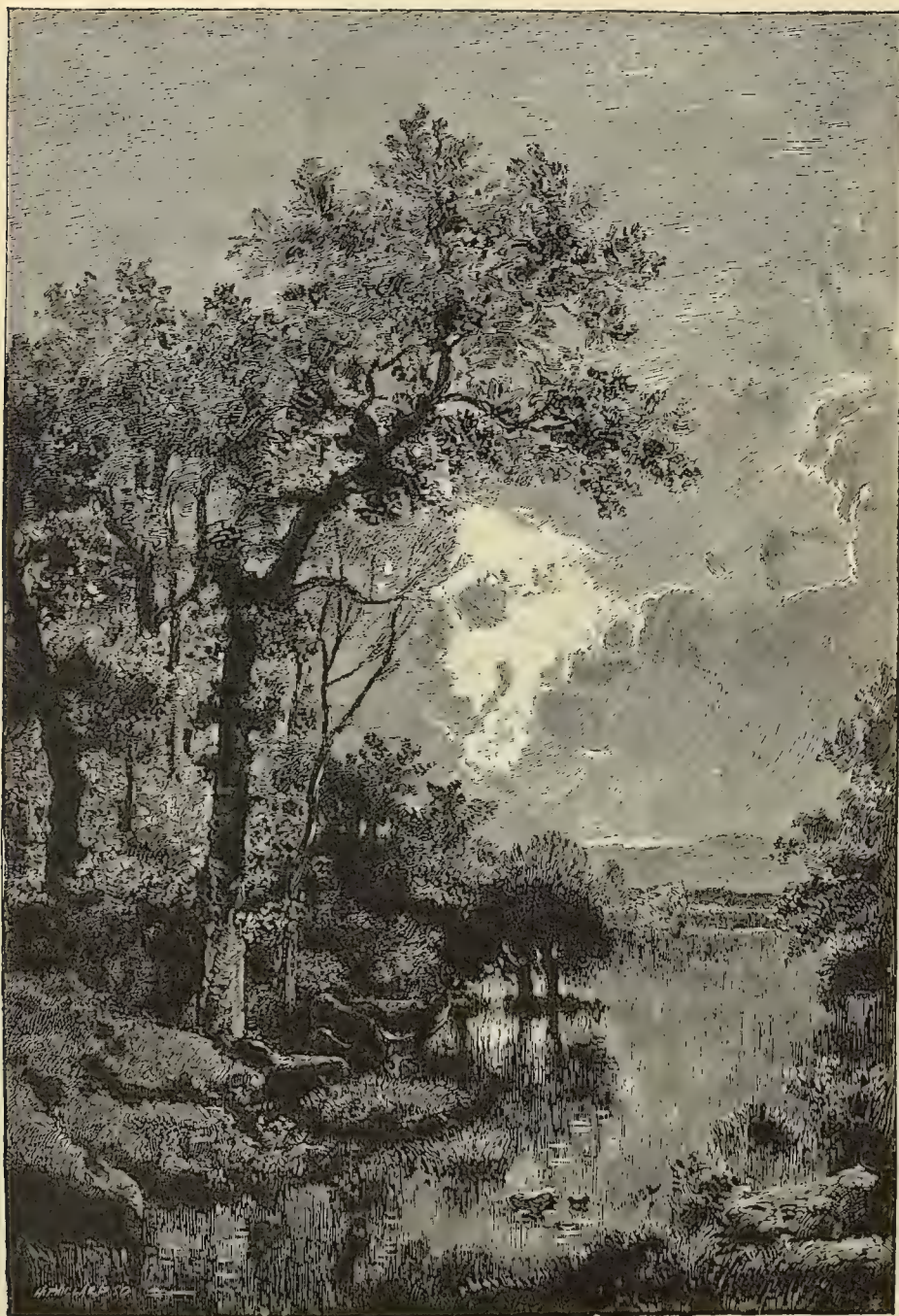


Рис. 145. Дюпрэ. Утро.

выдавалъ 1200 франковъ субсидіи въ годъ, и онъ все еще слылъ за мальчика. Но когда въ 50 лѣтъ онъ получилъ Почетнаго Легіона, отецъ замѣтилъ:

— У малаго, кажется, есть кой-какой талантъ. Ему надо удвоить его стипендію.



И онъ сталъ ему отпускать по 2.400 въ годъ.

Въ субсидіи онъ нуждался потому, что до Почетнаго Легіона никто его картинъ не покупалъ, и онѣ всѣ висѣли у него. Теперь началась бойкая торговля. Когда друзья спрашивали у него:



Рис. 146. Коро. Купальщицы.

— Отчего-жъ ты не въ духѣ?

Онъ отвѣчалъ:

— Я разстроилъ продажей коллекцію своихъ картинъ.

Примкнувъ къ барбизонцамъ, Коро почти пересталъ писать съ натуры. У него оказалась превосходная подготовка за истекшую долгую жизнь,—и онъ сталъ работать по памяти. Что могло быть пагубнымъ для молодого художника, то возродило





Рис. 147. Коро. Этюдъ съ натуры.

сильную 50-ти-лѣтнюю натуру. Онъ больше всего любилъ сумерки и разсвѣтъ, тихій, прозрачный, когда еще дрожатъ звѣзды, когда вся природа дышитъ росой и купается въ фіолетовомъ туманѣ. Онъ больше наблюдалъ природу, чѣмъ писалъ ее. Въ письмѣ къ Дюпрэ, онъ такъ говоритъ о наступленіи ночи:



Рис. 148. Коро. Купанье.





Рис. 149. Коро. Танцы.



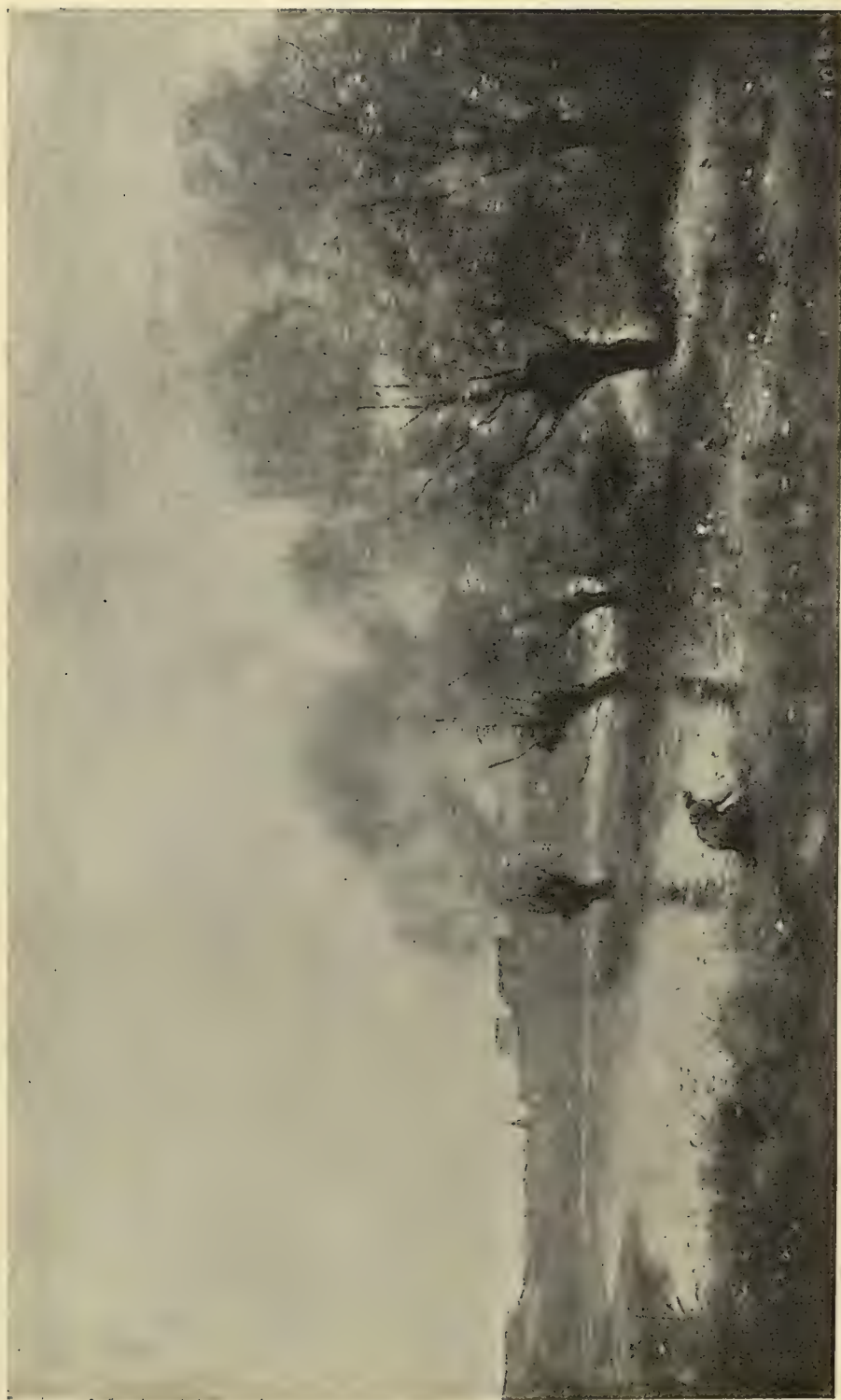


Рис. 150. Коро. Ветлы.



„...Все дремлетъ; между листьвы свѣжее дыханіе вечера; на бархатѣ газоновъ роса похожа на жемчугъ... Бингъ! Звѣзда зажглась на небѣ и отразилась въ прудѣ. Чудная звѣздочка,—ты еще ярче въ колыхающейся влагѣ, ты смотришь на меня и улыбаешься мнѣ, мигая своимъ глазкомъ... Бингъ! вторая звѣзда въ водѣ, — загорѣлся второй глазъ... Здравствуйте, чудныя звѣзды! Бингъ! бингъ! бингъ! три, шесть, двѣнадцать! Всѣ звѣзды неба купаются въ прудѣ... Все темнѣетъ, темнѣетъ... Вода

сверкаетъ, — звѣздамъ нѣтъ числа... Какое очарованье! Солнце закатилось, но взошло въ душѣ другое солнце—солнце искусства... И вотъ моя картина готова...“

И Коро отражалъ эти мимолетныя ощущенія души, которыя нельзя записать съ натуры, но можно только почувствовать. Никогда не женатый, ни въ кого не влюбленный (онъ былъ много лѣтъ въ дружбѣ съ одной модисткой, что жила въ магазинѣ отца), — любящій только искусство да девятнадцатую мать, съ которой игралъ по вечерамъ въ безикъ, — онъ былъ врагомъ бурныхъ порывовъ. Никогда онъ не писалъ бури, не испытывалъ шквала страстей, — но онъ, какъ впо-



Рис. 151. Коро. Мельница.

слѣдствіи Бёклинъ, видѣлъ въ природѣ великаго Пана и заставлялъ ее звучать дивной мелодіей. Нерѣдко онъ писалъ пейзажи, видѣнные во снѣ, — и они дѣйствительно похожи на предутренній сонъ.

Прямая ему противоположность—Діацъ, испанецъ (1807 — 1876 г.). Онъ въ дѣтствѣ лишился ноги: его укусила въ лѣсу трупная муха, и, во избѣжаніе зараженія крови, ногу пришлось отнять и ходить на „pilon“, — какъ онъ называлъ свою деревяжку. Не имѣя средствъ, онъ работалъ въ Севрѣ, расписывая вазы, но не угодилъ начальству и — не теряя въ себя вѣру — началъ на бульварахъ просить милостыни. Отворяя дверь каретъ у театровъ, онъ думалъ про себя, — какъ самъ онъ утверждалъ впоследствии:

„Не бѣда, и я буду ѣздить въ каретахъ“.





Рис. 152. Коро. Опушка.

Это былъ художникъ феерій: краски горѣли у него на полотнѣ. Южный темпераментъ сказался въ блескѣ цвѣтовъ и листьевъ, что онъ писалъ. Онъ болѣе всего любилъ багряный уборъ осени: солнце залило золотыя листья прощальнымъ свѣтомъ; кленъ стоитъ весь кровавой, глаза щурятся отъ этого блеска. Онъ терпѣть не могъ тумана и сѣрыхъ токовъ. У него все пѣло въ мощномъ гармоническомъ аккордѣ свѣта и блеска.

Однажды въ общую трапезную баронзонцевъ явился (это было въ 1849 году) атлетъ лѣтъ подь сорокъ, съ двумя дѣтьми, сидѣвшими у него на плечахъ, и моло-



денькой женщиной, несшей третьяго ребенка. Это былъ новый художникъ, явившійся въ художественную пустынь. За нимъ шелъ еще художникъ, тоже съ женой и двумя ребятами. Гостей встрѣтили восклицаніями. Діацъ, бывшій предсѣдателемъ кружка, предложилъ гостямъ совершить обрядъ: выкурить священную трубку мира, которая висѣла надъ дверью.

Обрядъ этотъ былъ обставленъ экспертизой, — по клубамъ дыма эксперты рѣшали: классикъ или реалистъ былъ вошедшій. Второй художникъ, назвавшійся



Рис. 153. Коро. Вѣтеръ.

Жакомъ, сразу былъ признанъ реалистомъ. А насчетъ атлета вышло не только разнорѣчіе, но оказалось, что онъ ни то ни другое. Тогда потребовали, чтобы гость самъ объяснилъ, какой онъ школы.

— Я своей собственной, — спокойно отвѣтилъ онъ.

Нашли, что это не отвѣтъ. Но Діацъ, взглянувъ въ гостя, замѣтилъ:

— Онъ хорошо сказалъ. Чего добраго, онъ своей школой всѣхъ насъ похоронить.

Этотъ гость — былъ сынъ норманскаго крестьянина, основатель новаго направленія въ живописи, Жанъ-Франсуа Миллэ.

Родился онъ въ 1814 году. Живописцевъ никакихъ онъ никогда не видалъ, но это не помѣшало ему рисовать на бѣлыхъ стѣнахъ дома — деревья, крестьянъ, дома. Потомъ онъ попалъ въ Парижъ, — его направили къ Деларошу, и онъ поступилъ къ нему въ мастерскую. Но „великій“ талантъ былъ такъ чуждъ другому „великому“ таланту, что кромѣ непріятностей ничего изъ пребыванія у профессора для Миллэ



не вышло. Миллэ оставался крестьяниномъ — грубымъ, прямымъ, рѣшительно не понимающимъ того, какъ можно писать не то, что видишь, и не то, что знаешь.

Деларошъ и онъ были антиподы. Они бы никогда не поняли другъ друга. Одинъ считалъ своего ученика заносчивымъ мужланомъ; другой—думалъ про своего учителя, что это извращенный академій художникъ, воображающій, что его картины отражаютъ жизнь. Оставалось одно—разойтись. Такъ Миллэ и сдѣлалъ.

Между тѣмъ надо было жить чѣмъ-нибудь. Ходче всего шли голыя женщины. И онъ началъ писать купальщицъ. Дядя потомъ говорилъ ему:



Рис. 154. Коро. Стога при лунномъ свѣтѣ.

— Отъ твоихъ нимфъ такъ и несетъ коровьимъ хлѣвомъ.

Миллэ это зналъ; Фрагонаръ и К<sup>о</sup> казались ему подлыми порнографами. Но ради семьи онъ шелъ на компромиссъ.

Барбизонъ его спасъ. Онъ вернулся къ деревнѣ. И здѣсь онъ нуждался. Иногда семья по цѣлымъ днямъ сидѣла голодная. Онъ принужденъ былъ рисовать для „Illustration“. Но все же онъ былъ счастливъ, — и девять человекъ дѣтей не только не мѣшали ему жить, но помогали и утѣшали. Говорили, что его мало признавали при жизни. Однако онъ все же жилъ въ собственномъ домикѣ, съ большимъ садомъ, — и послѣ его смерти семья выручила за его этюды 321.000 франковъ.

Въ чемъ же была заслуга Миллэ и его сила?





Рис. 155. Миллэ. Рубка хвороста.

Главная заслуга его: самъ крестьянинъ по происхожденію, онъ зналъ, въ чемъ заключается сила крестьянина—въ трудѣ. *Трудъ*—вотъ что воспѣвалъ онъ во всѣхъ картинахъ. У него нѣтъ веселящихся, праздничныхъ поселянъ. Или они работаютъ,—или, утомленные, отдыхаютъ. Земля тянетъ ихъ къ себѣ, требуетъ неустанной работы.



И изо дня въ день, изъ часа въ часъ тянется этотъ непрерывный трудъ. Прачки и при лунѣ бьютъ вальками мокрое бѣлье; въ сумеркахъ бабы подбираютъ зерно на полѣ; дѣвушка, потерявшая человѣческій образъ отъ неустанной работы, въ огромныхъ сабо, съ толстой палкой въ рукахъ, привязавъ за переднюю ногу корову, поитъ ее на лугу. Другая женщина поитъ овецъ и вяжетъ чулокъ. Лежитъ больной ребенокъ, и молодая, некрасивая, изнуренная мать сидитъ возлѣ него при свѣтѣ

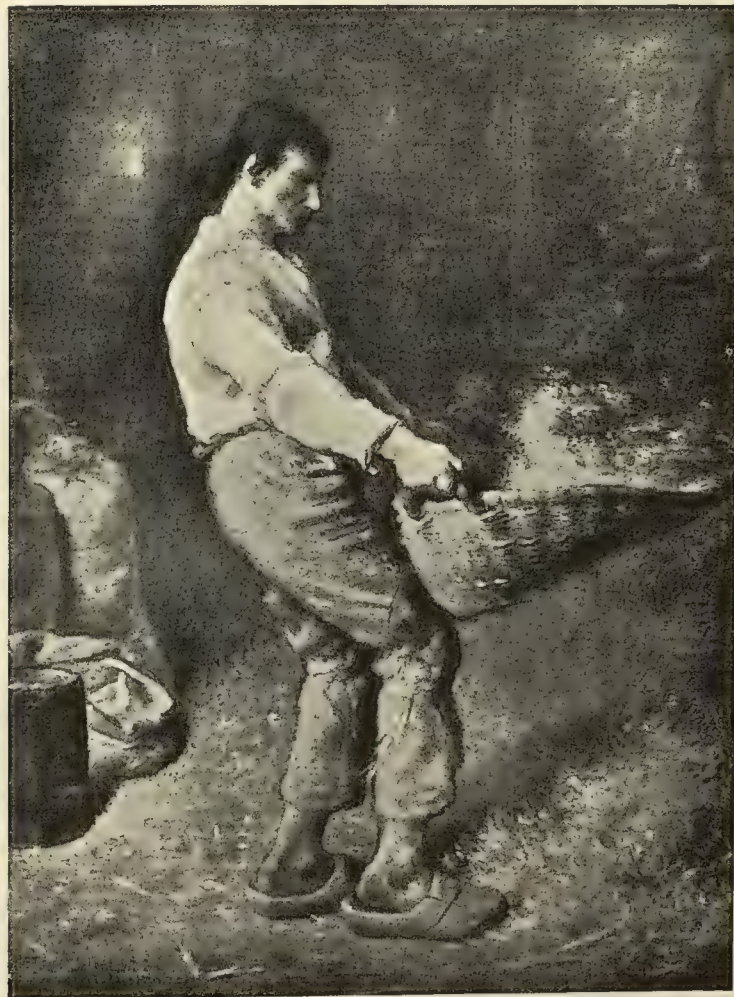


Рис. 156. Миллэ. Вѣятель.

огарка и все что-то работаетъ, работаетъ. Только когда издали донесутся бархатные переливы далекаго колокола, звонящаго къ вечернѣ, рабочіе на минуту пріостановятся и набожно сотворятъ молитву, чтобы тотчасъ же опять взяться за работу—и оправдать данный человѣку завѣтъ: „въ потѣ лица своего обрабатывать землю“.

Миллэ—врагъ шаблонной красоты. У него трудно найти миленькую головку,—да онѣ ему и ненужны. Онѣ предоставляетъ хорошенькихъ женщинъ Парижу, который



онъ ненавидѣлъ. Его крестьяне коренасты, плотно сложены, напоминаютъ атлетизмомъ самого художника. Племянникъ сельскаго священника, знавшій даже латинскій языкъ, Миллэ обладалъ какимъ-то библейскимъ жуткимъ взглядомъ на обязанности человѣка и съ равнодушіемъ Іеговы обрекалъ его на вѣчный трудъ. Его любимыми книгами были Вергилій, Теокритъ, Бѣрсъ и Шекспиръ. Его любимые художники—Дюреръ, Да-Винчи и Микель Анджело. У него въ мастерской висѣли слѣпки съ метоповъ Пареемона. Онъ любилъ простоту и непосредственность, онъ



Рис. 157. Миллэ. Пастушки.

былъ врагъ эффекта. Его пейзажи поразительны по простотѣ. У него на первомъ планѣ всегда земля и земля. Чаще всего она тянется далеко къ горизонту, и только вдали, узкой полоской онъ отмѣчаетъ дома, деревья и рощи. Горизонтъ онъ нерѣдко подымаетъ выше головъ дѣйствующихъ лицъ (что очень понятно, если взять въ расчетъ его высокій ростъ и то, что онъ смотрѣлъ поверхъ головъ своихъ встрѣчныхъ),— и всѣ фигуры дѣликомъ вырисовываются на темномъ фонѣ земли.

Рисовальщикъ Миллэ былъ сильный, оригинальный, никому не подражавшій, но живописецъ средній. Живопись его какая-то оловянная, жидкая. Все писано какъ-то пухло, тяжело—и небо, и лица, и одежда—все точно сдѣлано изъ одного матеріала. Онъ мало чувствовалъ свѣтъ, и на его картины смотришь точно черезъ непромытое стекло. Даже лучшая его вещь: „Собирательницы зеренъ“, что виситъ въ Луврѣ и каждый годъ почему-то перебѣгаетъ со стѣны на стѣну, и та съ точки





Рис. 158. Труайонъ. Возвращеніе съ поля.

зрѣнія техники далеко не представляетъ образцоваго произведенія (см. т. I, 2 рис. на фонѣ). Цѣнность Миллэ заключается въ его широкомъ пониманіи задачъ живописи, но невѣ исполненіи. Чудовищны цѣны его маленькихъ картинъ, въ свое время проданныхъ художникомъ за 150—200 франковъ: впоследствии онѣ продавались по 30—40 тысячъ франковъ, а за нѣкоторыя вещи Америка платила по 100 тысячъ.



Но изъ этого не слѣдуетъ, чтобы такова была настоящая стоимость этихъ картинъ. Платили деньги за ихъ значеніе для искусства, а не за ихъ достоинство.

Миллэ—отецъ современнаго жанра, такого, какимъ онъ долженъ быть: живого отразителя жизни. Надъ картинами Миллэ—при всемъ отсутствіи въ нихъ содержания—задумашься гораздо болѣе, чѣмъ надъ веселыми анекдотами Кнауса. Миллэ



Рис. 159. Курбэ. Волны.

не хочетъ смѣшнить, но не хочетъ и жалобить. Онъ считаетъ естественнымъ и простымъ—существованіе на землѣ тяжелаго поденнаго труда и грязныхъ, грубыхъ его представителей. И изображенія ихъ, въ раззолоченныхъ залахъ музеевъ, наводятъ на долгія размышленія.

Одновременно съ Миллэ работалъ Труайонъ (Troyon, 1810—1865). Онъ понялъ быка не хуже, чѣмъ Миллэ крестьянина. Этого помощника земледѣльца Труайонъ постигъ во всей его черноземной силѣ. Его волны, тянущіеся съ поля, медленно переступающіе съ ноги на ногу—не уступаютъ лучшимъ голландцамъ старыхъ временъ. Вдобавокъ, въ противоположность Миллэ, онъ былъ превосходнымъ живописцемъ, владѣвшимъ отлично свѣтомъ. Его „Возвращеніе съ поля“, что виситъ въ Луврѣ—точно вчера написано. Труайона надо смотрѣть рядомъ съ Миллэ: они какъ-то дополняютъ другъ друга. Разный взглядъ, разная кисть—и одна „барбизонская“ душа у обоихъ;



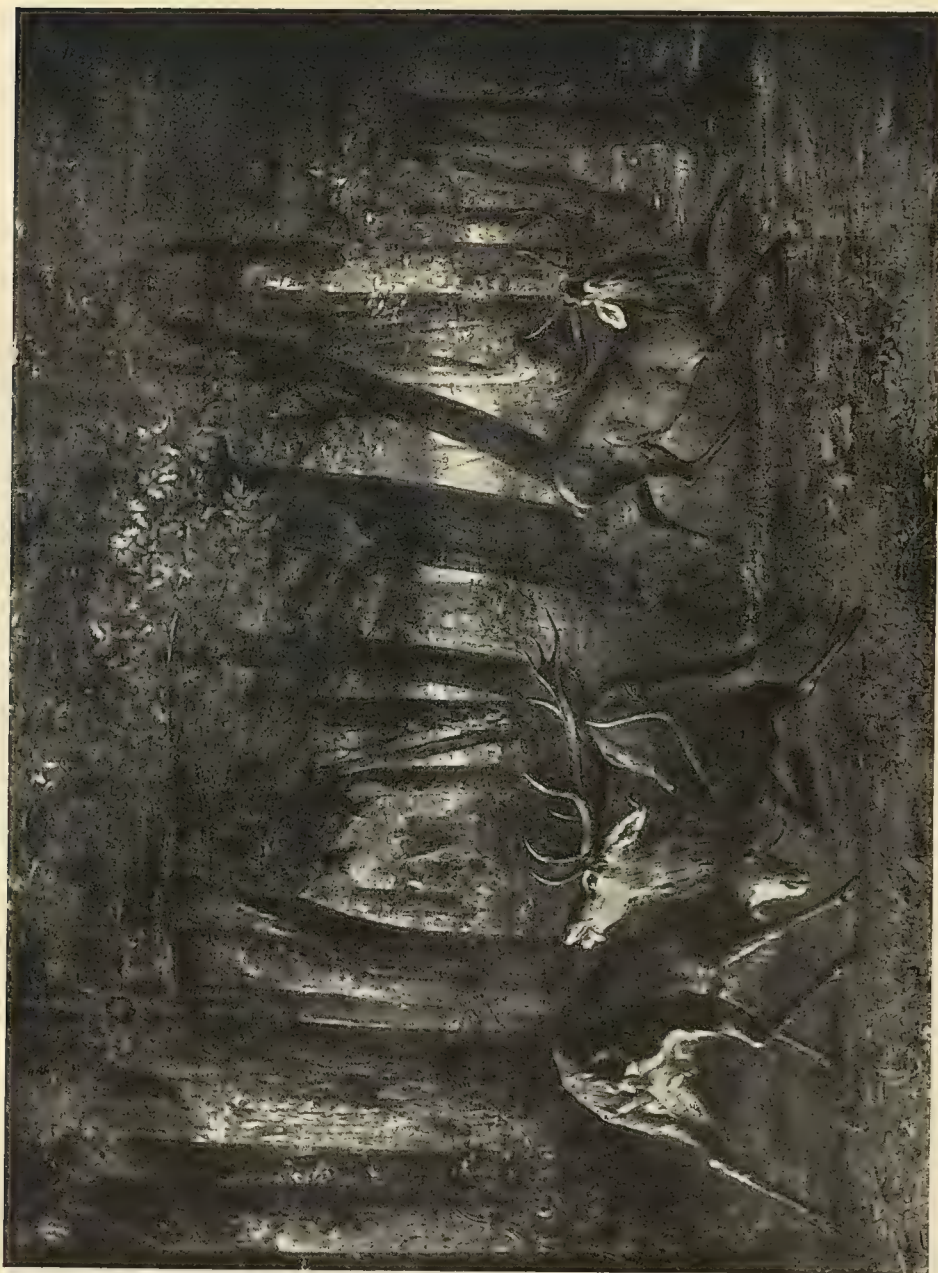


Рис. 160. Курбэ. Бой оленей.

только въ Труайонѣ чувствуется голландско-бельгійскій налетъ: покидая Барбизонъ, онъ иногда уѣзжалъ въ Голландію и тамъ изучалъ Поттера и Клейпа.

Прямымъ продолжателемъ Миллэ былъ знаменитый Курбэ (Courbet), здоровенный толстый парень, полунѣмецъ, полуфранцузъ, пропагандировавшій свои революціонно-художественныя идеи съ громомъ и шумомъ. Это былъ человѣкъ громадной



воли, твердыхъ убѣжденій, шедшій наперекоръ всему и сломленный въ концѣ жизни стихійной силой политическаго потока.

Родился онъ въ 1819 году, близъ Безансона, учился у нѣкоего Фложуло, плохого провинціальнаго живописца; это не помѣшало ему по прибытѣ въ Парижъ, увидя картины Делакруа, замѣтить:

— Такихъ-то картинъ я напишу сколько угодно.

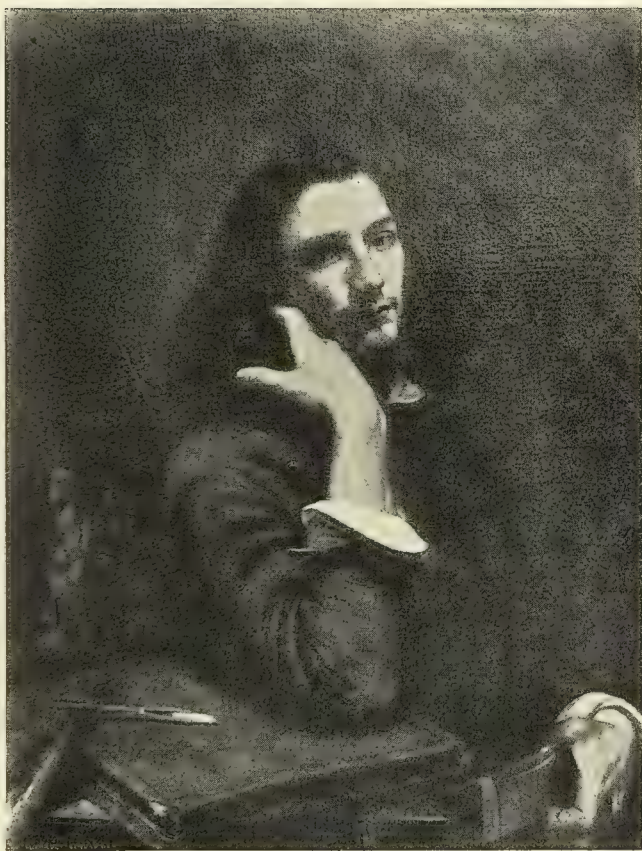


Рис. 161. Курбэ. Портретъ молодого человека.

Курбэ перенесъ „трудъ“ низшаго класса съ поля на улицу. Его „Каменотесы“ поразили художниковъ реализмомъ, а „Похороны въ Оранжеъ“ еще болѣе усилили хвалы художниковъ и хулы критиковъ. Кричали, что онъ пишетъ уродовъ, что способенъ только на низкое творчество. Жюри выставки отводили его картинамъ послѣднее мѣсто, но онъ не смущался, строилъ рядомъ съ выставкой балаганъ и тамъ отдѣльно показывалъ свои картины.

Пропаганда его „credo“ пугала многихъ. Вотъ основные тезисы его ученія.

Историческая живопись—шарлатанство: художникъ имѣетъ право писать только то, что видѣлъ своими глазами.



Фантазія нужна только ідіотамъ; писать вещи, не существующія въ природѣ—величайшая наглость.

Ни одна академія и школа не дасть ни одной порядочной картины.

Академіи не должно быть—должны быть только художники.

Слѣдуетъ закрыть лѣтъ на двадцать всѣ музеи и галереи, чтобы художники отвыкли бѣгать за чужими хвостами и научились сами смотрѣть.

Художникъ долженъ быть самостоятеленъ и отнюдь не принадлежать ни къ какой школѣ.



Рис. 162. Курбэ. Каменотесы.

Каждый художникъ долженъ быть реалистомъ. Реализмъ—это: 1) правда и 2) отрицаніе идеаловъ.

Правда—это изображеніе того, что можно видѣть и осязать.

Писать религіозныя картины можно, только имѣя глубокую вѣру. Теперь никто не вѣритъ, поэтому религіозная живопись абсурдъ и анахронизмъ.

Рафаэль—недурной портретистъ и только. Картины его совершенно безсмысленны.

Понятное дѣло—такой катехизисъ далъ Курбэ не только приверженцевъ, но и враговъ. Хотя то, что онъ проповѣдывалъ, не было новостью,—такъ какъ даже относительно Рафаэля художники далеко не были единогласны, когда дѣло доходило до его „геніальности“,—но все же Курбэ являлся человѣкомъ вреднымъ, особенно для академиковъ.

Курбэ открылъ свою школу. Ученики удивились, что вмѣсто натурщика учитель имъ поставилъ быка. Вошли съ нимъ въ объясненіе. Онъ сказалъ, что въ слѣдующій разъ они будутъ писать съ министра. Но продолжали все-таки писать только быка. Когда онъ сбѣжалъ—школу закрыли.





Рис. 163. Шапленъ. Разбитая лира.

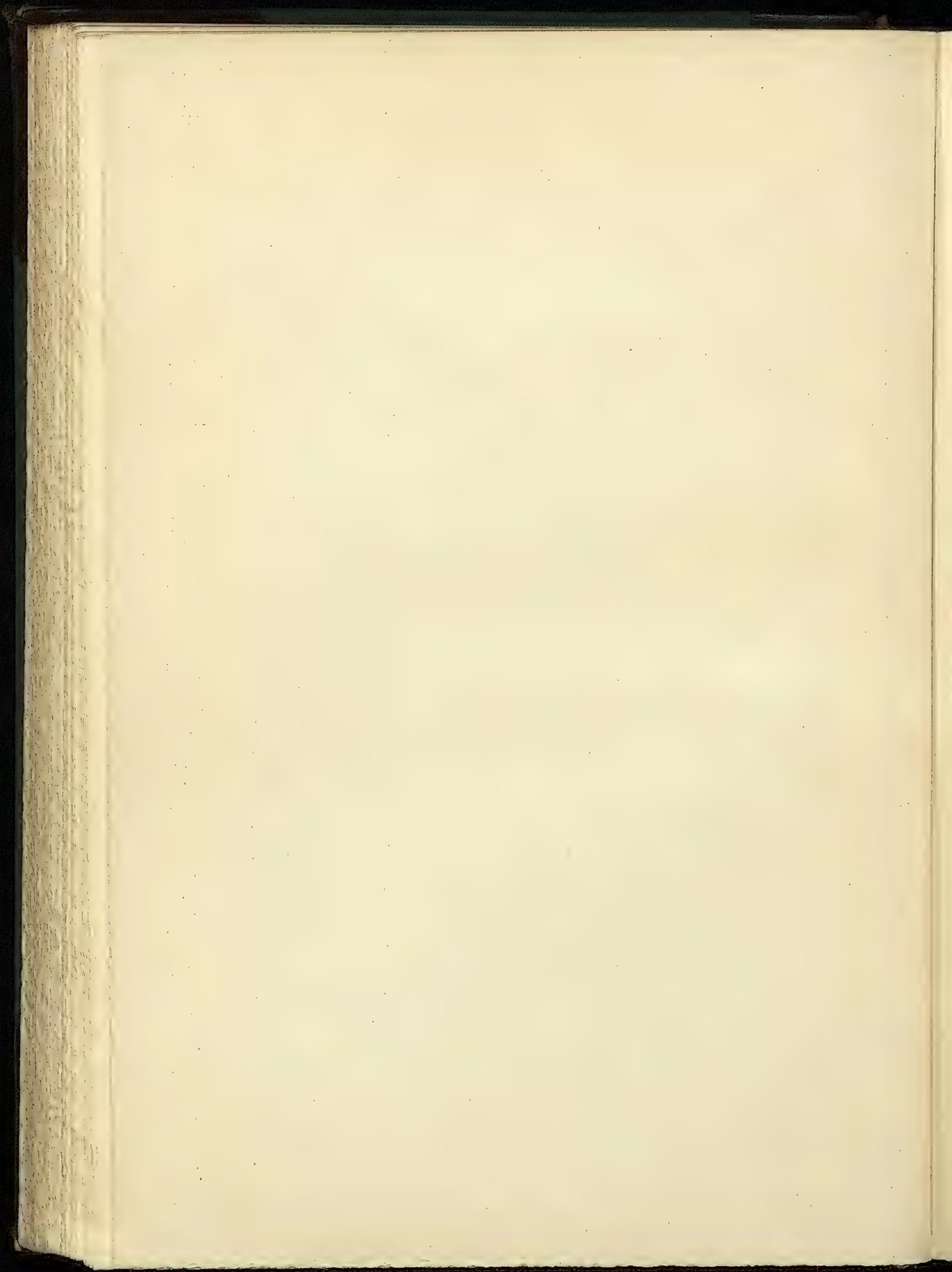




Карольюсъ Дюранъ. Семейный портретъ.

Парижъ. Люксембургскій музей.







Отъ рабочихъ и деревенскихъ похоронъ Курбэ перешелъ къ изображенію коко-токъ и Ну. Писалъ онъ дамъ толстыхъ, упитанныхъ, мускулистыхъ, какъ и онъ самъ. Онъ бойко продавались, и онъ иногда въ полгода получалъ по 120 тысячъ франковъ. Наполеонъ ему прислалъ Почетнаго Легіона, а въ Мюнхенѣ на выставкѣ онъ получилъ крестъ св. Михаила.

Но кресты не поставили его на путь мирнаго гражданина. Послѣ одной манифестаціи онъ потропился самъ возвратить императору орденъ Легіона. Еще въ июльскую революцію 1848 года онъ былъ на баррикадахъ, и его тогда чуть не разстрѣляли. Онъ явился рѣзкой противоположностью Коро, который съ изумленіемъ, покинувъ свою мастерскую, спрашивалъ на баррикадахъ:

— Да развѣ народъ недоволенъ правительствомъ?

Когда загорѣлась франко-прусская война, Коро купилъ ружье, чтобъ стрѣлять въ людей, которые мѣшали ему работать во время осады Парижа. Курбэ тоже купилъ

ружье, но сдѣлался членомъ коммуны. Онъ сумѣлъ отстоять отъ черни Лувръ и Люксембургъ съ ихъ художественными сокровищами, но не могъ удержаться отъ удовольствія разбить съ толпою Вандомскую колонну. Упавъ на мостовую и сваливъ статую Наполеона, колонна повалила и всю будущность художника.

Когда настало постепенное умиротвореніе, въ Версалѣ былъ назначенъ военный судъ надъ Курбэ. Онъ былъ приговоренъ къ полугоду тюремнаго заключенія, несмотря на то, что защитникомъ его выступилъ самъ Тьеръ, обязанный ему за то, что онъ сохранилъ его драгоценную коллекцію, перевезя ее въ Лувръ. Отсидѣвъ срокъ, Курбэ былъ выпущенъ на волю, но имя его оказалось для третьей республики „подмоченнымъ“, и ему былъ закрытъ входъ на всѣ выставки. Болѣе того, началась газетная травля, возникло новое дѣло, — и съ Курбэ государство потребовало 334 тысячи франковъ за возстановленіе колонны. Денегъ у художника не было. Продали съ аукціона



Рис. 164. Бонна. Портретъ кардинала Лавижери.



все, что у него нашлось, и выручили всего 12 тысяч. Пришлось или снова садиться в тюрьму, или бѣжать. Онъ отправился вѣ Швейцарію, поселился вѣ Веве. Но и здѣсь требованія платежа не прекратились. Онъ указывалъ Тьеру на то, что спасъ ему имущества на миллионъ франковъ; но Тьеръ—уже президентъ республики—не заплатилъ за него. Курбэ указывалъ правительству на то, что Лувръ и Люксембургъ, спасенные имъ, стоятъ по крайней мѣрѣ десять миллионъ, —но правительство было глухо. Больной, похудѣвшій, страдающій печенью, Курбэ умеръ вѣ 1877 году, совершенно забытый вѣ Парижѣ.



Рис. 165. Бонна. ювъ.

Причина этой забывчивости понятна. Курбэ былъ средній техникъ. Великій реалистъ, здраво смотрѣвшій на жизнь,—онъ сдѣлалъ свое дѣло: далъ толчокъ, направленіе цѣлой школѣ, той самой школѣ, которую онъ отрицалъ весь вѣкъ. Онъ не вдавался вѣ психологію, —онъ изображалъ одну плоть—жиръ, мясо и мускулы—то, изъ чего самъ состоялъ. Онъ считалъ зрѣніе и осязаніе высшими чувствами человѣка; что же страннаго было вѣ томъ, что, не признавая кромѣ пяти чувствъ ничего болѣе тонкаго вѣ человѣческомъ организмѣ, онъ похѣрилъ всю идеализацію, назвавъ ее требухой. Его Ни не есть порнографическое смакованіе, развратъ, —это просто изображеніе мяса и плоти, во всѣхъ ея видахъ, какъ они приподносятся на рынкахъ.

Курбэ писалъ пейзажи —но безъ воздуха и свѣта. Его серны и олени граціозны,—особенно „Бой оленей“, что вѣ Луврѣ. Но поэзіи вѣ этомъ нѣтъ ни на грошъ. Даже когда онъ писалъ море —и тутъ онъ сумѣлъ передать только стихійную мощь, но не поэзію. Онъ былъ вообще превосходнымъ фотографомъ,—но дальше изумительнаго объектива, которымъ обладалъ его талантъ, вѣ немъ ничего не было: ни порыва, ни жгучести, ни глубины.

Альфредъ Стевенсъ и Шарль Шаплень примыкаютъ къ Курбэ тѣмъ, что тоже писали только то, что видѣли, и по преимуществу—парижанокъ. Стевенсъ (1828)—сынъ богатаго офицера, враждавшійся всегда вѣ лучшемъ обществѣ сперва Брюсселя, а потомъ Парижа,—сталъ поэтомъ, воспѣвавшимъ женщину XIX вѣка. Миллэ воспѣлъ женщину „труда“, Стевенсъ — женщину кринолина. Недаромъ его тотчасъ же признала Англія, какъ родного: здѣсь, вѣ странѣ Генсборо, портретиста отличаютъ съ наибольшей чуткостью. Шаплень—великолѣпный декораторъ, расписывавшій дворцы вѣ стилѣ не то Грѣза, не то Фрагонара. Его женщины легки, воздушны, очарова-



тельны и, по мнѣнію императрицы Евгени, — „не только развратны, но даже болѣе того“.

Къ нимъ надо прибавить и Каролуса Дюрана, который писалъ музыкальныя симфоніи вмѣсто женскихъ и дѣтскихъ портретовъ. Это любимѣйшій портретистъ Парижа 1870—80 годовъ. Но въ послѣднее время онъ впалъ въ жесткость и черноту. Новыя вѣянія его не коснулись, и онъ пишетъ все тяжеле и тяжеле. Теперь онъ занимаетъ постъ директора римскаго отдѣленія французскихъ художниковъ.

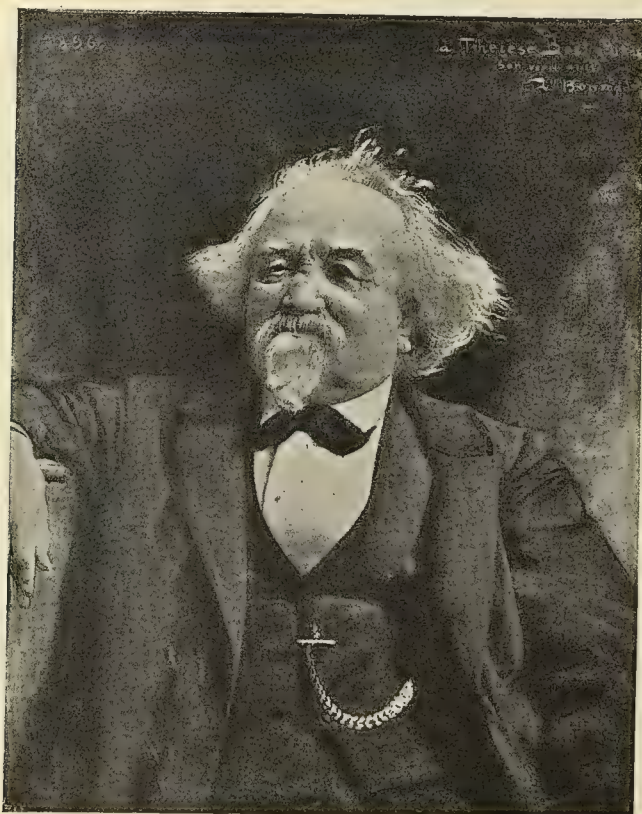


Рис. 166. Бонна. Портретъ Бертрана.

Сильнѣе его Леонъ Бонна (Bonnat), ученикъ Мадраццо, — французскій Ленбахъ, родившійся въ 1833 г., вообще одинъ изъ лучшихъ портретистовъ XIX вѣка. Женскіе портреты его уступаютъ мужскимъ, — но въ мужскихъ есть какая-то гомерическая сила. Его контуры рѣзки, сухи, — но въ то же время лица отличаются поразительнымъ рельефомъ и сходствомъ. Особенно хороши его портреты въ Люксембургскомъ музеѣ: кардинала Лавижери и Коньё. Несмотря на свой преклонный возрастъ, Бонна до сихъ поръ полонъ силъ, и въ Салонѣ 1906 года его портреты были лучшіе изъ всей выставки.



## V.

## Новѣйшая эпоха.

Въ половинѣ XIX столѣтія, со вступленіемъ на престолъ „маленькаго племянника великаго дяди“, во Франціи промышленность и торговля оживились. Художникамъ тоже явилась обильная жатва. Какъ у насъ Николай I тотчасъ по воцареніи буквально затопилъ своими заказами архитекторовъ, живописцевъ и инженеровъ,—такъ и Наполеонъ III первымъ своимъ долгомъ счелъ явиться меценатомъ. Ничего не понимая



Рис. 167. Кабанель. Фамарь.

въ искусствѣ, какъ и его „великій дядя“—онъ превосходно разыгрывалъ роль знатока и иногда отлично отдѣлывался ловкими словечками:—это умѣли оба Бонапарта. Когда Наполеонъ I принималъ отъ Давида свой заказъ—„Коронованіе“ и огромный холстъ во всемъ блескѣ мощной техники предсталъ предъ императоромъ, онъ въ теченіе двадцати минутъ молча созерцалъ картину. Императрица и свита хранили благоговѣйное молчаніе. Затѣмъ великій монархъ повернулся къ автору, снялъ трехуголку и сказалъ:

— Хорошо, Давидъ!

По мѣрѣ силъ, ему старался подражать и Наполеонъ III. Художники хвалили ему пейзажи Коро. Но Коро еще не былъ понятъ: никто не могъ себѣ представить, чтобъ деревья и трава могли быть не бурыя, вода не синяя, а человѣческія лица не желто-розовыя. Не понималъ его и Наполеонъ; но, чтобъ оправдаться въ своемъ непониманіи, онъ съ улыбкой сказалъ:



— Je ne me suis jamais levé assez matin pour comprendre monsieur Corot!

Вообще тогда, при началѣ второй имперіи, только немногіе художники начинали прозрѣвать — что такое настроеніе и выраженіе. Поэтому не удивительно, что Наполеонъ покупалъ съ удовольствіемъ Ари-Шеффера и императрица Евгенія сдѣлала придворнымъ живописцемъ Винтергальтера, очень слабаго портретиста, но превосходно льстящаго въ портретахъ дамамъ. Онъ переписалъ весь придворный штатъ императрицы, а потомъ, поссорившись со дворомъ, написалъ въ Германіи картину „Купающіяся нимфы“, гдѣ во главѣ съ Евгеніей оказалась раздѣтой вся женская половина аристократіи Парижа.

Но, такъ или иначе, Парижъ ожилъ. Великолѣпные фонтаны забили на площади Согласія. Елисейскія поля, освѣщенные газомъ, вели къ Булонскому лѣсу, еще не вырубленному защитниками Парижа во время осады 1870 г. Появленіе императора въ толпѣ вызывало восторгъ, и массы толпились у экипажа, чтобы пожать руку императора - гражданина. Уже впоследствии, лишенный престола, Наполеонъ узналъ, что онъ всегда съ чувствомъ пожималъ руку переодѣтымъ полицейскимъ и сыщикамъ. Проламывались новыя улицы, возводились новыя зданія. Театры отдѣлывались заново. Передъ самой войной открылся новый „Водевиль“. Grand-Opéra была почти готова, но ей не успѣли открыть. Великолѣпная новая улица Императора должна была связать Comédie Française и Лувръ съ бульварами. Но—увы!—когда она была открыта, ей присвоили названіе не его творца, а наименовали Avenue de l'Opéra.

Нынѣшніе бульвары не отражаютъ и половины того блеска, который тамъ былъ въ эпоху второй имперіи. Порядочный парижанинъ даже сторонится теперь этихъ широкихъ тротуаровъ, заваленныхъ окурками и лоскутками объявленій, и старинныхъ скрипучихъ omnibusовъ. Еще англичане поддерживаютъ торговлю, и Rue de la Paix тянетъ свое существованіе. Но вообще, несмотря на увеличеніе населенія, промышленность упала, торговля совмѣстилась въ громадныхъ торговыхъ домахъ, гдѣ торгуютъ всѣмъ—и духами, и одѣялами, и чемоданами, и шьютъ платья и сапоги, и продаютъ брилльянты. Даже увеселительныя заведенія позакрывались и знаменитая Moulin rouge уже не является преемницей наполеоновскаго Bal mabille, и



Рис. 168. Лефевръ. Истина.





Рис. 169. Бодри. Калліона. Декоративная живопись въ Большой Оперѣ Парижа.

вмѣсто роскошныхъ ландо и колясокъ — теперь снуютъ взадъ и впередъ вонючіе керосиновые „ото“ — вошедшіе въ моду автомобили.

Результатомъ этого режима явилось въ искусствѣ необычайное количество Ну. Какъ въ Греціи выработанное олимпійскими играми мужское тѣло послужило моделью для художника, такъ и при второй имперіи женское тѣло сыграло ту же роль. Получить первый призъ за тѣло



Рис. 170. Бодри. Терпсихора. Декоративная живопись въ Большой Оперѣ Парижа.



Рис. 171. Роза Бонёръ. Быки.



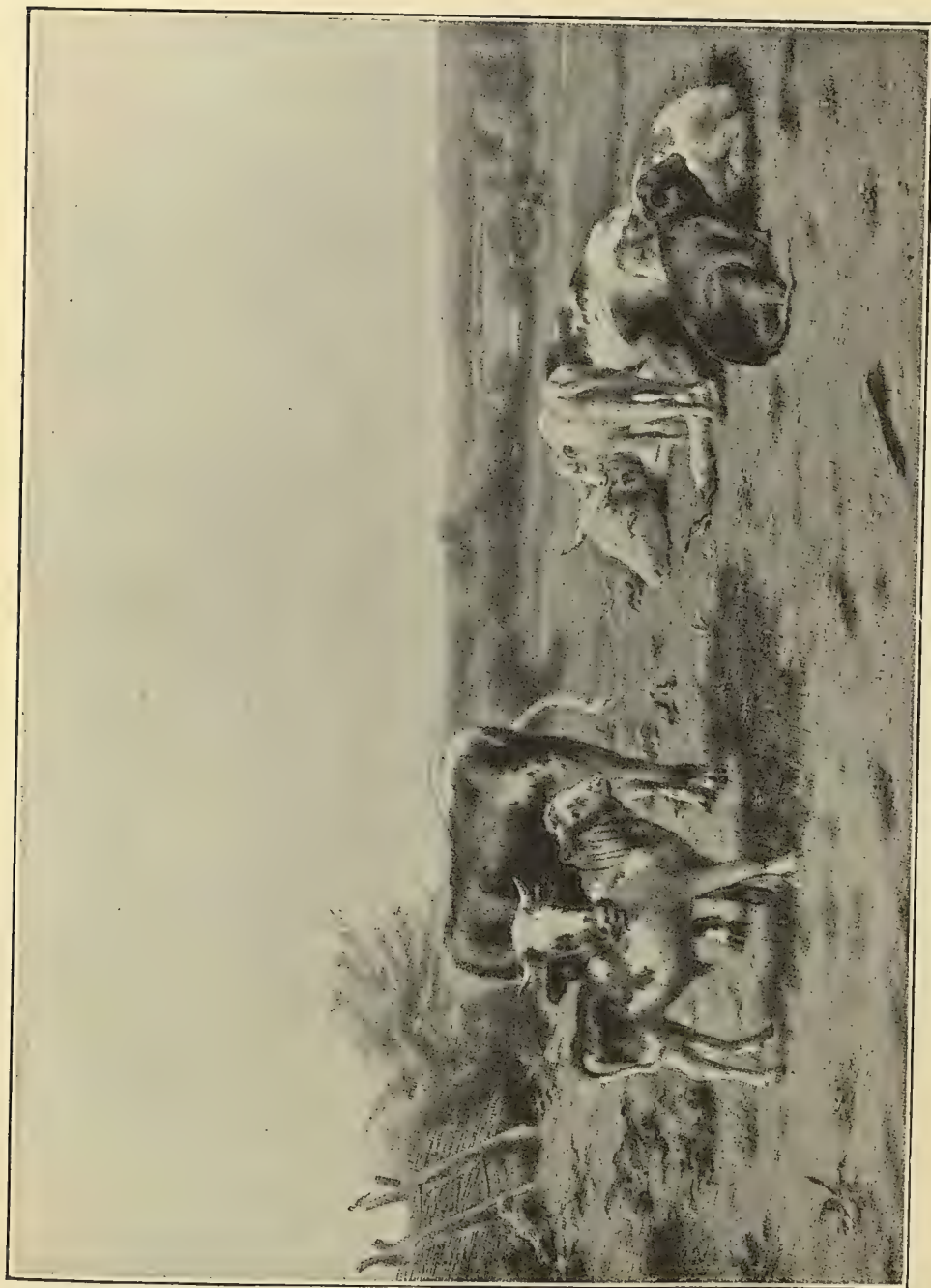


Рис. 172. Роза Бонёръ. Быки въ Нормандіи.

наполеоновской кокеткѣ было столь же желательно, какъ и олимпійскому скороходу. Всякая картина являлась для нея рекламой, иногда давала цѣлое состояніе. Мудрено ли поэтому, что полудамы и полудѣвицы наперебой добивались чести быть изображенными хотя бы посредственнымъ художникомъ и составить себѣ вывѣску въ Салонѣ?

Во главѣ художниковъ—съ официальной точки зрѣнія—стоялъ Кабанель (1824—1889), очень бездарный и лишенный какого бы то ни было вкуса. Онъ не умѣлъ ни





Рис. 173. Дюбны. Весна.



писать ни рисовать, и потому былъ директоромъ Ecole des beaux arts. Его портреты поверхностны, но до сихъ поръ, подобно Винтергальтеровскимъ, составляютъ семейную гордость аристократическихъ семействъ Франціи и превозносятся газетными репортерами. Немногимъ лучше его Бугро — какая-то помѣсь Винтергальтера



Рис. 175. Лепажъ. Старый Жанъ.

съ Буше и Фрагонаромъ. Онъ очень любилъ писать амуровъ, благо давно былъ поданъ тому примѣръ Ватто и другими, и писалъ ихъ шаблонно, мало отдавая себѣ отчета, зачѣмъ нужны эти амурсы. Когда вторая имперія пала и Бугро сталъ фигурировать въ салонахъ третьей республики, его слава быстро завяла, и всѣ „Рожденія Венеры изъ пѣны водъ“ уже казались ребяческой шалостью.

Сильнѣе Жюль Лефевръ (Lefebvre), но и у него женское тѣло кажется фарфоровымъ: колоритъ Энгра, какъ наследственная болѣзнь, давала себя знать въ дальнѣйшихъ поколѣніяхъ. Позы у него фальшивы, дѣланы, — тѣло предста-





Рис. 176. Лермитъ. Въ хлѣбородной полосѣ.



Рис. 177. Ролль. Фермерша.

вляеть соединеніе комплекціи парижанки, испорченной корсетомъ, съ отвлеченной античной красотою. Сильный поворотъ къ натурѣ и реализму далъ Геннеръ (Henner, 1829—1906), послѣдователь Корреджо, и въ этомъ отношеніи послѣдователь и Прюдона. Онъ сумѣлъ найти такую игру свѣта на женскомъ тѣлѣ, такую заманчивую, скользкую, полутаинственную игру тѣней, какую до него рѣдко кому доводилось улавливать.

Официальнымъ, такъ сказать, изобразителемъ Ну является Поль Бодри (Baudry); его Люксембургская картина „Жемчужина и волна“ отражаетъ не только кокетку имперіи, но и нѣчто самостоятельное, идеализированное. До этого Бодри довольно не-



удачно пускался въ конкурсъ съ Давидомъ: ему вздумалось изобразить „Смерть Марата“. Марата онъ показалъ въ ракурсѣ съ темени, а Шарлотта Корде явилась какой-то холодной статуей. Теперь, выступая съ обнаженной женщиной, онъ на смерть поразили своимъ колоритомъ всѣхъ соперниковъ,—и ему было заказано декорировать Большую Оперу.

Если бы онъ съ такой же легкостью подошелъ къ этой задачѣ, съ какой писалъ „Жемчужину“, она была бы разрѣшена блестяще. Но сивиллы Микель-Анджело не даютъ спать художникамъ, и какъ только имъ надо написать музу, такъ они отправляются за справкой въ Сикстинскую капеллу. Отъ музъ Бодри отдаетъ вдобавокъ чѣмъ-то нѣмецкимъ, почти Каульбахомъ. Бодри утверждалъ,



Рис. 178. Дантанъ. Слѣпокъ съ ноги.



Рис. 179. Пювись-де-Шаваннъ. Этюдъ.





Рис. 180. Пювись-де-Шаваннь. Смерть Іоанна Предтечи.

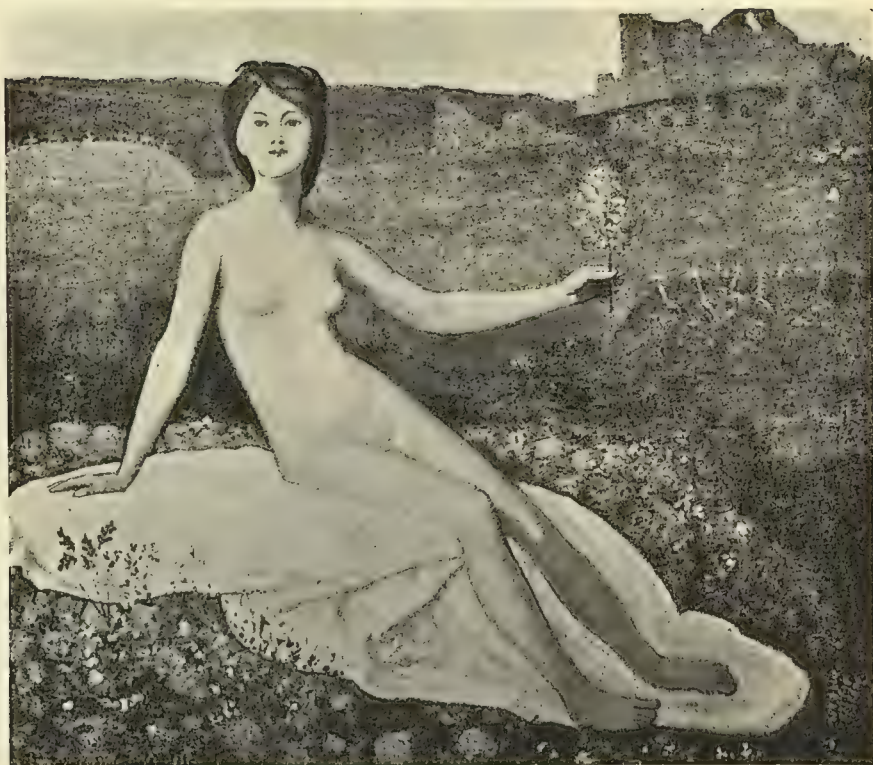


Рис. 181. Пювись-де-Шаваннь. Надежда.



что идеаль его—Cinquescento \*), но на дѣлѣ онъ ближе подошелъ даже къ Энгру. Изученіе Рафаэля дало мало результатовъ, и хотя безъ труда можно прослѣдить на его произведеніяхъ вліяніе и Тиціана и Корреджо, — но сказать, что Бодри такъ же самобытенъ, какъ эти итальянцы, нельзя. Гораздо веселѣе его танцовщицы — въ нихъ есть извѣстный задоръ французенокъ, и тутъ Бодри уже стоитъ на границѣ той живописи, которая помимо всего остального—самостоятельна.

На ряду съ нимъ работалъ въ оперѣ Эли Делонэ (Delaunay), тоже поклонникъ итальянцевъ. Слабѣе, чѣмъ Бодри, по технике, онъ все же высоко держалъ знамя чистаго искусства и старался не отходить отъ мифологической стѣнописи.



Рис. 182. Пювись-де-Шаваннъ. Античное видѣніе.

Ни—публику уже не удовлетворяли: слѣдовало дать что-нибудь болѣе утонченное. Но благородные римляне тоже надоѣли, захотѣлось посмотреть на развратныхъ римлянъ. И вотъ появляются Нероны, Геліогабалы, Калигулы — во всевозможныхъ, самыхъ отвратительныхъ сатурналіяхъ. Локуста дѣлается болѣе въ модѣ, чѣмъ при дворѣ Нерона. Она отравляетъ на картинахъ не только раба („Проба яда, предназначеннаго Германику“), но и цѣлый рядъ рабовъ, которыхъ кучами складываютъ въ углу. Сцены вырыванія глазъ, сожженіе живыхъ людей, терзаніе обожравшихся гостей тиграми—излюбленные мотивы. Заинтересовывались художники и такимъ сюжетомъ: „Сыновья Хлодвигъ II съ выжженными колѣнными чашками брошены на произволъ волнамъ“ (Люминэ). Парижане стали называть Салонъ—моргомъ. Впрочемъ, извѣстно, что и моргъ усердно посѣщается парижанами.

\*) Cinquescento—пятнадцатый вѣкъ.



Серьезнѣе всѣхъ этихъ инквизиторовъ Анри Реньо (Regnault), хотя и онъ не могъ отказать себѣ въ удовольствіи написать мавританскаго палача и отрубленную голову въ лужѣ горячей крови. Но зато онъ написанъ превосходно. Извѣстна его „Иродіада“—воздушная, невинная, усталая отъ пляски, съ животнымъ вождельніемъ смотрящая на блюдо, куда должны положить голову Крестителя. Лучшая вещь Реньо—портретъ генерала Прима (въ Луврѣ). Самому генералу онъ не понравился, и

онъ не принялъ заказа, быть-можетъ, потому, что великолѣпный конь—слишкомъ сильный контрастъ съ туповатымъ лицомъ генерала. Во всякомъ случаѣ, теперь это одно изъ лучшихъ украшеній Лувра, не только по мнѣнію академиковъ.

Отмѣчая дальнѣйшихъ барбизонцевъ и ихъ современниковъ, надо упомянуть пейзажиста Добиньи (Dobigny) (1817 — 1878), младшаго изъ барбизонцевъ. Онъ писалъ полныя очарованія деревенскіе виды. Это идилликъ, который всегда умѣлъ выбрать такой уголокъ лѣса или рѣчки, что зрителю невольно хотѣлось тамъ пожить и погулять. Онъ любилъ писать весну, яблоки и вишни въ цвѣту, заводы у кустарниковъ, аистовъ и журавлей. Онъ очень любилъ Уазу—рѣку, полную веселаго, здороваго очарованія. Добиньи завелъ яхту и въ ней проводилъ все лѣто.



Рис. 183. Морф. Голова Орфея.

Теодуль Рибо (Ribot), родившійся въ 1823 г.,—авторъ картинъ въ голландскомъ стилѣ: кухонь, харчевень и пр. Какъ техникъ—онъ удивительный мастеръ. Его картины погружены въ глубокий мракъ, и только одинъ лучъ играетъ на лицѣ и рукахъ его героевъ. Рибо мало оцѣненъ, у насъ его совсѣмъ не знаютъ, но онъ, вмѣстѣ съ Антуаномъ Вольономъ (Villon, 1833—1903), достоинъ всяческаго изученія. Послѣдній писалъ *nature morte*, какъ никто. Снейдерсъ, Рембрандтъ, Беренъ—уступаютъ ему по разносторонности техники.

Надо еще упомянуть объ интересной анималисткѣ — Розѣ Бонѣрь (Bonheur, 1822—1899), близко подошедшей къ Труайону Она писала быковъ, лошадей, овецъ, львовъ. Она всегда носила мужское платье, толкалась среди конскихъ барышниковъ,



имѣла грубый голосъ и безвыѣздно жила близъ Фонтенебло, въ своемъ замкѣ Би. Если не считать Лебрёнь какъ портретистку, Роза Бонёръ — самая мощная художница, появлявшаяся когда бы то ни было на европейскомъ рынкѣ. Ея первая картина «*Labourage Nivernais*», написанная еще въ 1848 году, уже составила ея славу. Если въ ея быкахъ нѣтъ мощи Труайона, все же они превосходны. Впрочемъ, нашелся ей конкурентъ, который лучше ея писалъ овецъ, — это Шарль Жакъ — тотъ самый Жакъ, который вмѣстѣ съ Миллэ явился къ барбизонцамъ и, поселившись у нихъ, оправдалъ надежды, возлагавшіяся на него послѣ того, какъ онъ выкурилъ трубку мира: кольца, которыя онъ пускалъ, опредѣляли въ немъ реалиста.

Яркою кометою блеснулъ чудесный талантъ Бастьена Лепажъ (1848—1884) — несчастнаго друга нашей несчастной Маріи Башкирцевой. Это была нѣжная, тонкая натура; хотя онъ былъ сынъ мелкаго землевладѣльца и получилъ скромное образованіе, но это не помѣшало ему сдѣлаться однимъ изъ наиболее тонкихъ и граціозныхъ художниковъ XIX вѣка. Достаточно вспомнить его портретъ Сары Бер-

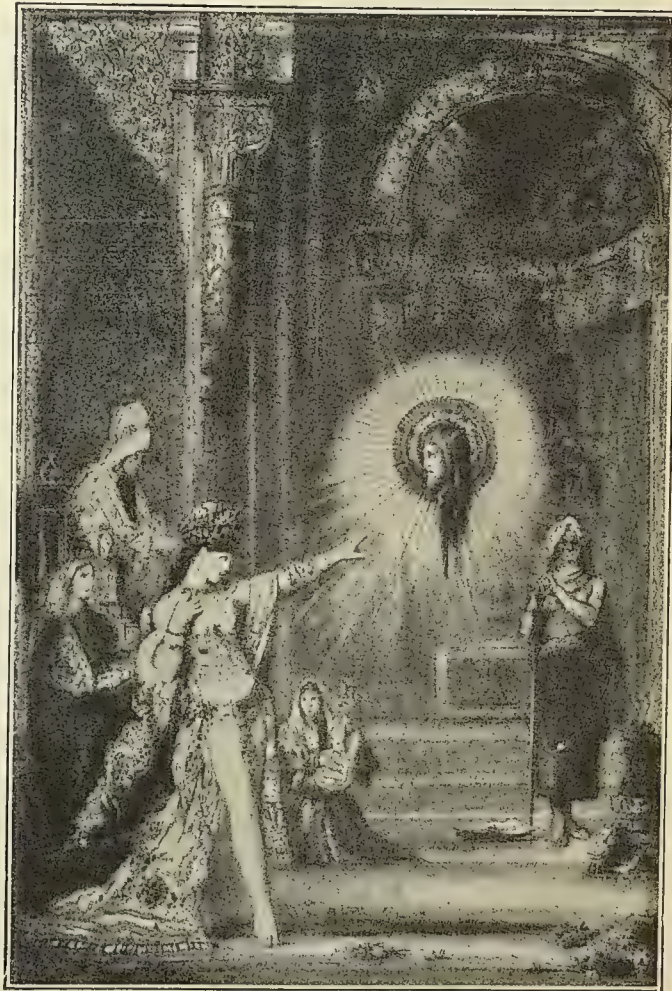


Рис. 184. Моро. Видѣніе.

наръ, гдѣ эта рыжая артистка, съ таліей осы, разсматриваетъ японскую статуэтку, или портретъ его дѣда, сидящаго въ уголку своего сада, — чтобы понять всю силу его исключительнаго таланта. Это былъ художникъ яркаго свѣта, прозрачнаго письма. Онъ указалъ новые пути для исторической живописи, находя натурщиковъ и натурщицъ не у Рафаэля и Микель-Анжело, а вокругъ себя. Такова его „Явленіе ангела пастухамъ“, гдѣ реализмъ мистически перемѣшанъ съ чудеснымъ. Такова его Жанна д'Аркъ — полная галлюцинацій, съ широко раскрытыми глазами, окруженная странными видѣніями. Картины изъ крестьянскаго быта — большой шагъ впередъ. Его



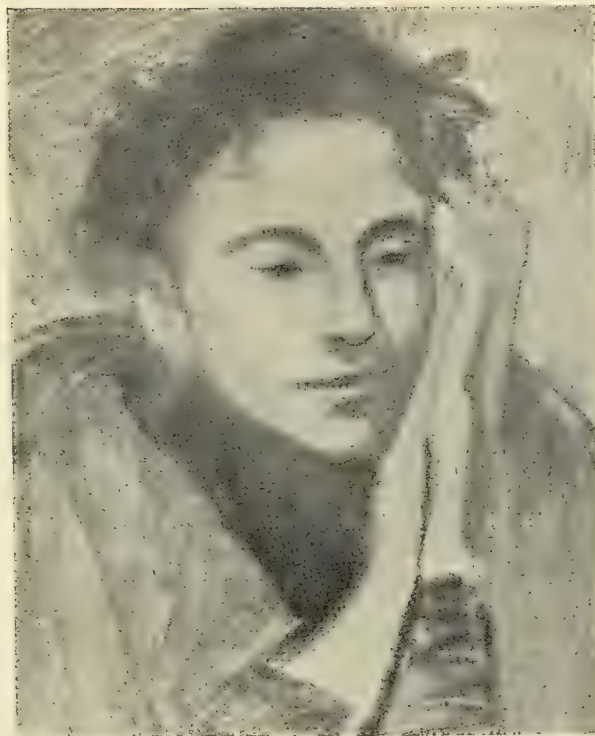


Рис. 185. Каррьеръ. Рисунок карандашомъ.

„Сборъ картофеля“, „Дѣвочка съ коровой“ — чудесные образцы новѣйшей школы французовъ. Отдѣльные его этюды: „Отецъ Жакъ“ и „Нищій“ — послужили образцомъ для цѣлаго рода подобныхъ картинъ послѣдующимъ художникамъ.

Лепажъ умеръ 36 лѣтъ отъ чахотки, въ полномъ блескѣ своего дарованія. Его сгубила его красота и увлеченіе женщинами, которыя окружали тѣснымъ кольцомъ стройнаго блондина съ голубыми глазами. Еще при жизни онъ пользовался уже громкой славой, и картины его брались нарасхватъ.

Съ Башкирцевой, о которой подробно рѣчь будетъ ниже, онъ познакомился уже



Рис. 186. Каррьеръ. Мать.



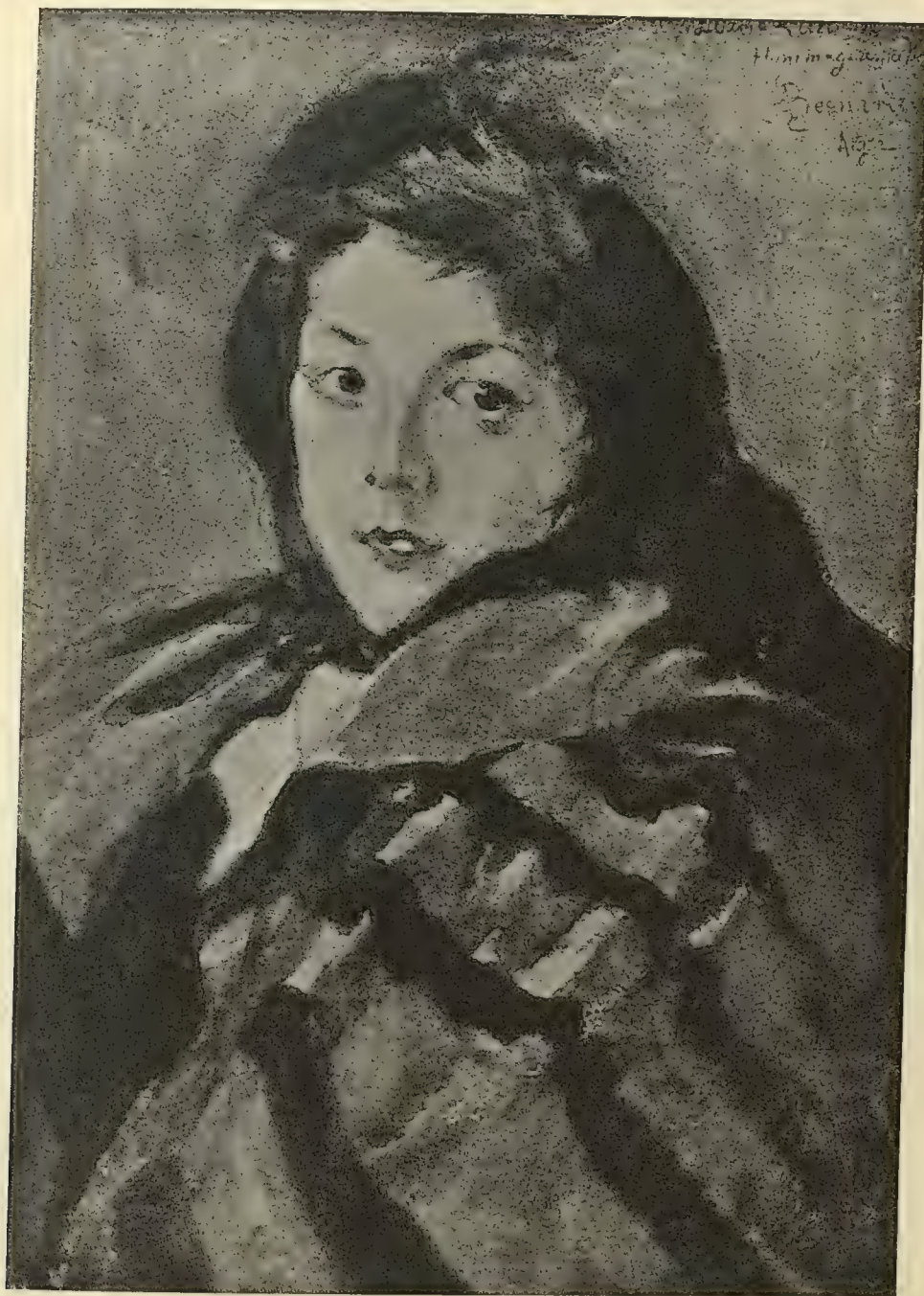


Рис. 187. Л. Бенаръ. Портретъ. Акварель.

больной. Она тоже была предрасположена къ чахоткѣ. Кажется, ихъ сближеніе ухудшило здоровье ихъ обоихъ. Они сознательно угасали, и дѣвушка пережила его только на одинъ мѣсяцъ.

„Исторія Искусствъ“. П. П. Гнѣдича. Т. III.



Лучшей картиной Лепаже слѣдуетъ назвать „Любовь въ деревнѣ“. Она изображаетъ крестьянина, молодого, стройнаго, и дѣвушку, едва вышедшую изъ возраста подростковъ. Они стоятъ у забора, отвернувшись другъ отъ друга. Она вертитъ цвѣтокъ, онъ перебираетъ пальцами, и оба боятся повернуться другъ къ другу. Если бы



Рис. 188. Кл. Манэ. Завтракъ.

„La Terre“ Зола не была написана позднѣе, можно было бы подумать, что это наивно-трогательный романъ Франсуазы и Жана. Или, можетъ-быть, Зола вдохновился фигурами Лепаже?

Близко примыкаетъ къ нему Лермитъ (Lhermitte, род. 1848 г.), тоже сынъ крестьянина, съ дѣтства работавшій въ полѣ и превосходно знающій быть земледѣльцевъ. Его дѣйствующія лица — сильные, здоровые парни. Онъ натуралистъ въ лучшемъ значеніи этого слова и непосредственно примыкаетъ къ школѣ Курбэ. Въ немъ нѣтъ поэзіи Лепаже, письмо иногда суховато, и колористомъ его нельзя назвать, но свѣтъ онъ чувствуетъ прекрасно. Онъ немного театраленъ въ композиціи, и все кажется, что его крестьяне позируютъ для живой картины.

Альфредъ Ролль — еще ближе примыкаетъ къ Курбэ. Онъ пишетъ грубо, любитъ большіе холсты. Его работы — часто звѣрообразны, апатичны и грязны. Онъ любитъ народную толпу, шумъ, гамъ, беспорядокъ. Но въ то же время превосходны его сельскія идилліи въ родѣ „Дѣвушки, выдоившей корову“, что находится въ Люксембургскомъ дворцѣ. Немного странны его громадныя размѣры рамъ: онъ любитъ писать въ натуральную величину, что совершенно ненужно для несложной и простой композиціи.

Отчасти къ той же группѣ принадлежитъ Рафаэлли, пишущій пролетаріатъ предмѣстій Парижа, почти всегда на открытыхъ широкихъ панорамахъ.

Остальные художники какъ-то обособились: каждый отвелъ себѣ отдѣльное мѣсто въ искусствѣ. Такъ, Эдуардъ Дантанъ исключительно пишетъ сцены изъ жизни скульп-



турныхъ мастерскихъ. Лучшей картиной его по справедливости считается „Слѣпокъ съ натуры“, гдѣ старикъ-скульпторъ и молодой человѣкъ формуруютъ ногу съ натурщицы. Всѣ трое теперь заняты вопросомъ о томъ, чтобы снять не повредивши готовую форму, и вопроса о чувственности или порнографичности въ картинѣ нѣтъ и въ поминѣ. Даньянъ Буврэ (Bouvet, род. 1852 г.) пишетъ непривлекательные интерьеры, — но пишетъ превосходно. Онъ одинъ изъ первыхъ, если не первый, внесъ струю импрессионизма въ изученіе свѣта внутри помѣщеній. Чудесная его картина есть въ Третьяковской галлерей—„Благословеніе къ вѣнцу“: здѣсь многому



Рис. 189. Эд. Манэ. Олимпія.

могли бы поучиться наши жапристы. Дюэцъ—спеціально пишетъ купальные курорты и парижскія кафе, Джузеппе де-Ниттисъ—виды площадей и улицъ.

По поводу де-Ниттиса приходится сказать нѣсколько словъ. Обыкновенно отъ перспективныхъ картинъ вѣетъ непроходимой скукой. Каналетто терпимъ потому, что писалъ свѣтлую Венецію, съ пестротой ея каналовъ и площадей. Теперь мало отличаются перспективную картину масляными красками отъ раскрашенной фотографіи, и во всякомъ случаѣ отдають предпочтеніе послѣдней, хотя бы за портретное сходство мѣстности. Де-Ниттисъ показалъ, что можно быть поэтомъ улицъ, площадей и садовъ. До него, когда художники писали „Площадь Согласія“—эту красивѣйшую въ мірѣ площадь,—у нихъ ничего не выходило, кромѣ скучныхъ линій домовъ и обычной зелени деревьевъ. Де-Ниттисъ уловилъ всю прелесть граціозныхъ уклоновъ линій, идеально разнообразящихся фонтанами, обелисками и колоннами. У него на картинахъ—именно „Лютеція“, женственная, гармоничная столица міра, съ легкими воздушными



женскими фигурами, съ громоздкими омнибусами, стриженными пуделями и запачканными рабочими. Его „Набережная у Нового моста“—цѣлая поэма изъ жизни Парижа, толкущагося у витринъ букинистовъ.

Онъ создалъ много послѣдователей. Въ числѣ ихъ слѣдуетъ отмѣтить Больдини (род. въ Фаррарѣ въ 1845 г.). Онъ превосходный изобразитель парижской жизни во всѣхъ сферахъ. Онъ и портретистъ, и жанристъ въ стилѣ Фортуни, и карикатуристъ, и талантъ во всякомъ случаѣ крупный.



Рис. 190. Жеромъ. Купанье.

Теперь придется сказать нѣсколько словъ о современныхъ намъ художникахъ, представляющихъ собою какой-то странный художественный рахитизмъ, что-то болѣзненно-сладкое—нѣчто въ родѣ ноющей и утихающей зубной боли. Это послѣднее слово издерганности нервовъ XIX вѣка,—это та невинность и чистота, которую съ необычайнымъ совершенствомъ передаетъ развращенная актриса со сцены. Это наркотическіе духи, это галлюцинаціи развращенныхъ людей. Наивные люди принимаютъ наивность этихъ художниковъ за ихъ личное цѣломудріе. Скептики—видятъ въ нихъ желаніе принять позу (кривлянье), чтобы прикрыть недочеты таланта.

На первомъ планѣ надо поставить Пювисъ-де-Шаванна — очаровательнаго, нѣжнаго, воздушнаго, писавшаго дрожащими серебристыми тонами. Его стѣнная живо-



пись—напримѣръ, „Жизнь св. Женевьевы“ въ Парижскомъ Пантеонѣ—удивительна по свѣжести и наивности. Но, конечно, наивность эта дѣланная и совершенно ненужная. Его „Усѣкновеніе главы Іоанна Предтечи“ ласкаетъ взглядъ опять-таки простотой замысла и въ то же время поражаетъ полнымъ безвкусіемъ, граничащимъ съ комизмомъ, фигуры Иродіады, нелѣпымъ движеніемъ палача и карикатурной фигурой Іоанна. Онъ какъ бы намѣренно не связываетъ фигуръ между собою (напримѣръ, его „Vision Antique“), намѣренно относится небрежно къ перспективѣ. Въ живописи и рисункахъ вообще онъ не твердъ, даже плохъ, — чего ему никакъ не могутъ простить наши художники; но онъ первый показалъ, чѣмъ можетъ быть въ наше время декоративная живопись. Впослѣдствіи будутъ смѣяться надъ его сухими палкообразными фигурами, надъ его скудной палитрой, но его тихая, дрожащая высокими нотами музыка еще долго будетъ улаживать сердце отравленныхъ эфирнымъ и морфійнымъ выпрыскиваніемъ людей.

Близко къ нему стоитъ Гюставъ Моро. И него длинныя деревянныя фигуры людей, боговъ и аллегорическихъ существъ. И у него люди стоятъ и идутъ совершенно неестественно, — но въ нихъ есть пріятная поддѣлка подъ старую легенду, фальсификація, хотя и завѣдомая, но заставляющая иногда пріятно сжиматься сердце. Онъ мистикъ до мозга костей, — и весьма знаменателенъ тотъ фактъ, что онъ появился въ одну эпоху съ Курбэ. Послѣдній не могъ о немъ слышать, — особенно возмущали его великолѣпныя одежды, въ которыя облекались герои Моро. Интереснѣе другихъ его картина „Голова Орфея“, — но все же она и по замыслу и по трактовкѣ—гримасничанье.

Эженъ Каррьеръ ближе подходитъ къ земнымъ контурамъ, но зато любитъ сумеречный мракъ. Все у него затянато мглою, густымъ чадомъ, и оттуда, изъ этого мрачнаго полога, выступаютъ миловидныя дѣтскія личики, вдумчивыя лица отцовъ и матерей. Какъ будто художникъ боится свѣта и рисуетъ тремя красками: темно-коричневой, синеватой и свѣтло-желтой. Но это художникъ первоклассной величины.

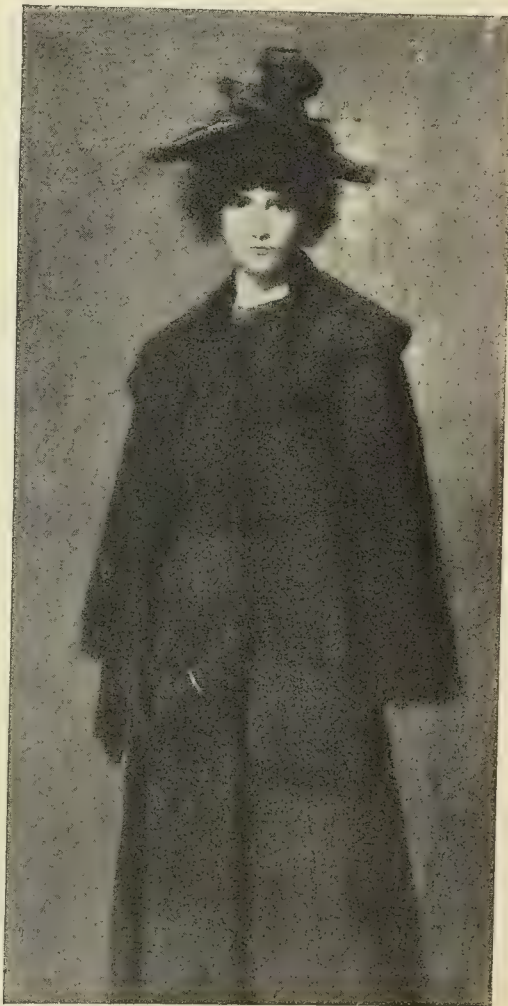


Рис. 191. Гоннеръ. Женскій портретъ.



Поль Бенаръ пошелъ по пути англійскаго художника Уистлера. Портреты его иногда манерны, иногда превосходны, оригинальны. На тѣлахъ его голыхъ женщинъ поетъ цѣлый оркестръ красокъ. Смѣлость его въ значительной степени сближаетъ его съ Серджендомъ. Если Америка имѣетъ право оспаривать у Франціи Сердженга, то Бенаръ цѣликомъ принадлежитъ Франціи. Бенаръ раскидистѣе, если такъ можно выразиться, Сердженга: иногда его вещи напоминаютъ Лейтона. Онъ превос-



Рис. 192. Бугро. Богоматерь всѣхъ скорбящихъ.

ходный декоративный художникъ. Его „Астрономія“ для потолка Salon des Sciences городской ратуши и „Вечеръ“ для Ecole de Pharmacie — соединеніе символовъ съ реализмомъ самаго высокаго качества.

Крупную роль въ исторіи европейскаго искусства сыгралъ Эдуардъ Манэ, мало признанный при жизни и оцѣненный только послѣ смерти. Отверженный въ 60-хъ годахъ прошлаго столѣтія судьями художественныхъ выставокъ, — онъ долго былъ оселкомъ для остротъ и художниковъ и цѣнителей. Толпа мстила ему, предположивъ, что онъ надъ нею издѣвается. То, что писалъ Манэ, было такъ чуждо для привыч-





Рис. 193. Бугро. Рожденіе Венеры изъ пѣны водъ.

наго глаза зауряднаго зрителя, краски такъ свѣтлы, тѣней такъ мало, что вся его живопись казалась ребяческимъ недомыслиемъ. Никто не чувствовалъ того, что молодой художникъ—будущій реформаторъ.

Манэ, родившійся въ Парижѣ въ 1832 году, сначала не предназначалъ себя для живописи, кончилъ коллежъ, поѣхалъ путешествовать въ Южную Америку и



потомъ, возвратясь на родину, десять лѣтъ занимался у разныхъ художниковъ и путешествовалъ по Германіи и Италіи. Увлекаясь то Веласкесомъ, то Гальсомъ, онъ, подобно этимъ двумъ великимъ портретистамъ, искалъ въ краскахъ только правды, не идеализируя колоритъ.

Въ первыхъ его попыткахъ сквозить еще неясное исканіе новыхъ путей. Особенно это чувствуется въ „Олимпіи“—анемичной, некрасивой женщинѣ, сухо написан-



Рис. 194. Ренъ. Генераль Примъ.

ной, съ черными линіями контуровъ, напоминающими картины старо-германской школы. Его чуткій талантъ развернулся полностью только къ 1870 году, когда онъ перенесъ натурщиковъ и натурщицъ изъ мастерской на воздухъ, подъ яркое солнце. Онъ первый понялъ *plein-air*.

И вотъ появляется рядъ картинъ, гдѣ солнце дрожитъ въ складкахъ одеждъ, скользитъ по лицамъ, свѣтится въ зрачкахъ, гдѣ зеленые рефлексъ деревьевъ жидкими зелеными пятнами ложатся на тѣло, гдѣ синія небеса заливаютъ синевою плечи и руки. Если барбизонцы чутьемъ угадали многое, то Манэ отгадалъ много





Рис. 195. Жоффруа. Приемный день въ дѣтской больницѣ.

шарадъ живописи путемъ тщательнаго изученія природы. На помощь ему пришли какъ разъ въ это время японцы.

Въ задачу настоящаго изданія входитъ изученіе послѣдовательнаго развитія европейскаго искусства, при чемъ мы не касаемся тѣхъ этнографическихъ искусствъ, которыя вліянія на европейцевъ не оказали. Именно поэтому мы и должны остановиться на японцахъ, вотъ уже полстолѣтіе вліяющихъ на Европу.



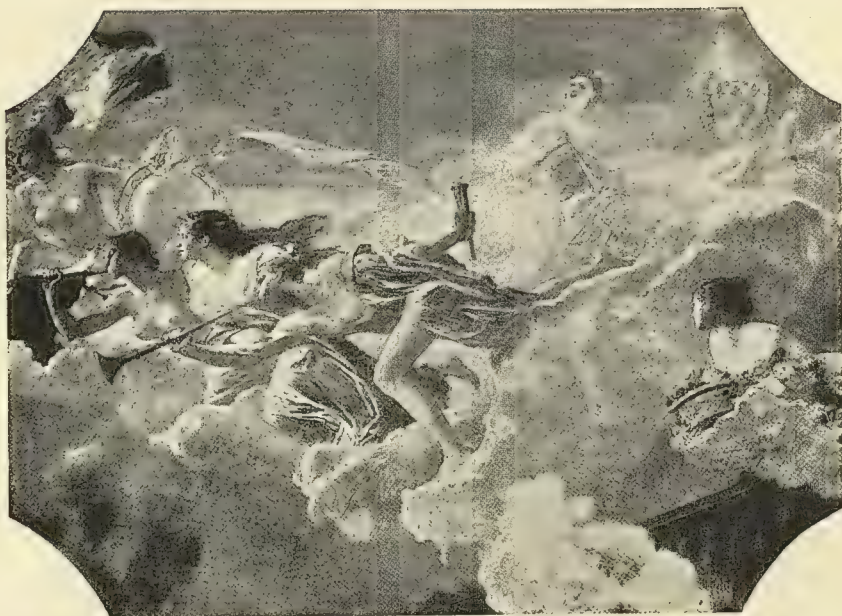


Рис. 196. Бенжаменъ Констанъ. Плафонъ.

Японское искусство, конечно, не родникъ для насъ—для нашего стараго, многоводнаго потока искусства. Но это притокъ чистѣйшей воды, который, неожиданно влившись, вдругъ придавъ новый вкусъ и цвѣтъ прежней рѣкѣ, — заставилъ задуматься надъ многимъ и многое измѣнить.

Изобрѣтеніе Дагерра немало помогло художникамъ: они провѣрили при помощи



Рис. 197. Бенжаменъ Констанъ. Victrix.





Рис. 193. Фріанъ. Милосердіє.



фотографіи свои перспективныя знанія и убѣдились въ своихъ ошибкахъ: они поняли, что видѣли *какъ хотѣли*, а не такъ, какъ *дѣйствительно* виденъ предметъ. Моментальная фотографія дала тоже немало неожиданностей. Движенія идущихъ и бѣгущихъ людей и животныхъ оказались совсѣмъ не такими, какъ ихъ изображали не только Орасъ Вернэ и Рафаэль, но и греки. Полетъ птицъ еще болѣе поразилъ художниковъ. Они поняли, что ихъ летящая птица была условнымъ гіероглифиче-



Рис. 199. Дегазъ. Балетная школа.

скимъ символомъ полета; къ такому рисунку мы привыкали съ дѣтства и были убѣждены, что крылья у птицы всегда разставлены болѣе или менѣе горизонтально, — это были тѣ же четыре ноги висящей въ воздухѣ лошади.

Но изумленіе европейцевъ оказалось еще болѣшимъ, когда они познакомились съ японскими художниками и убѣдились, что глазъ сыновъ страны восходящаго солнца куда острѣе и наблюдательнѣе нашего. То, что намъ подсказала фотографія во второй половинѣ XIX вѣка, — уже нѣсколько столѣтій чувствовалось японцами, и ихъ птицы дѣйствительно летали, а не висѣли, какъ чучела, въ пространствѣ. Альбомы, керамика, статуэтки, акварели на шелку, наконецъ печатныя книги — открыли цѣлый миръ удивительныхъ и очаровательныхъ приемовъ живописи.



Японцы получили свое искусство изъ Китая; но они не застыли въ неподвижномъ покоѣ сосѣдей, а, взявъ ихъ технику, стали вырабатывать свое національное искусство. Не имѣя ни эллинскаго искусства позади себя, ни академической бюрократіи передъ собою, японцы стали учиться въ самой лучшей академіи міра—у природы. Какъ люди съ тонкимъ чутьемъ колорита, они отринули густыя, непрозрачныя китайскія краски и замѣнили ихъ прозрачными, мерцающими перламутро-опаловыми тонами. Живя постоянно внѣ своихъ картонныхъ домовъ, подъ золотистыми



Рис. 200. Дегазъ. Кафе-шантанъ.

лучами солнца, японцы создали прозрачную живопись „открытаго“ воздуха. Въ сравненіи съ ними всѣ наши пейзажи оказались сдѣланными изъ черной жести.

Японецъ—синтетикъ, а не аналитикъ. Онъ не разлагаетъ цѣлое на детали, а схватываетъ общее. Ему не нужно ни большихъ холстовъ ни сложныхъ палитръ. Три-четыре краски и маленькій кусокъ шелка—этого для него совершенно достаточно, чтобъ своей тонкой тростниковой кисточкой дать неподражаемую иллюзію природы. Онъ не стѣсняется поднимать горизонты выше головъ изображаемыхъ фигуръ и почти всегда на все смотритъ сверху. Пейзажъ его живетъ—деревья колыхнутся, тростникъ шелеститъ, лодка движется по водѣ. Чтобы нарисовать кошку, японцу достаточно двухъ кружковъ и двухъ маленькихъ треугольничковъ для ушей,—но





Рис. 201. Дегазъ. На сценѣ. Пастель.

кошка сидитъ и смотритъ. Прелестные зимніе пейзажи съ крупными хлопьями снѣга— подлинныя chefs d'œuvre. Кажется, чувствуется ароматъ молодого снѣга и пріятная, бодрящая свѣжесть озона. Въ наброскахъ лучшихъ ихъ художниковъ японцы куда выше знаменитыхъ Гаварни, Каранд'Ашей, Гревеновъ и пр. Смѣлость Гокусаи въ наброскахъ кистью превосходить самыя виртуозныя работы французовъ.

Такъ какъ автору надлежитъ только указать на происхожденіе „японизма“,





Рис. 202. Дегазъ. Скачки.



Рис. 203. Кельботтъ. Паркетъ.



то онъ не будетъ касаться исторіи японской живописи, да къ тому же она особаго интереса и не представляетъ. Резюмируется все искусство Японіи превосходнымъ, только-что упомянутымъ художникомъ, извѣстнымъ подъ именемъ Гокусаи (настоящее его имя было другое); онъ родился въ 1760 году, въ Токіо, былъ сыномъ зеркаль-



Рис. 204. Февръ. Дама въ кружевахъ.

наго мастера. Изучая своихъ предшественниковъ—классиковъ Коноака, Хо-Денса, Ивоза, Мотабе и др., Гокусаи нескоро достигъ извѣстности. Только въ пятьдесятъ лѣтъ, когда онъ завелъ рисовальную школу и сталъ издавать руководства къ живописи, слава его стала расти.

Онъ рисовалъ съ 6-ти лѣтъ,—но, по его собственному признанію, талантъ его развился только къ 73 годамъ.

„Все, что сдѣлано мною до 70-ти лѣтъ, неудовлетворительно, — заявилъ онъ

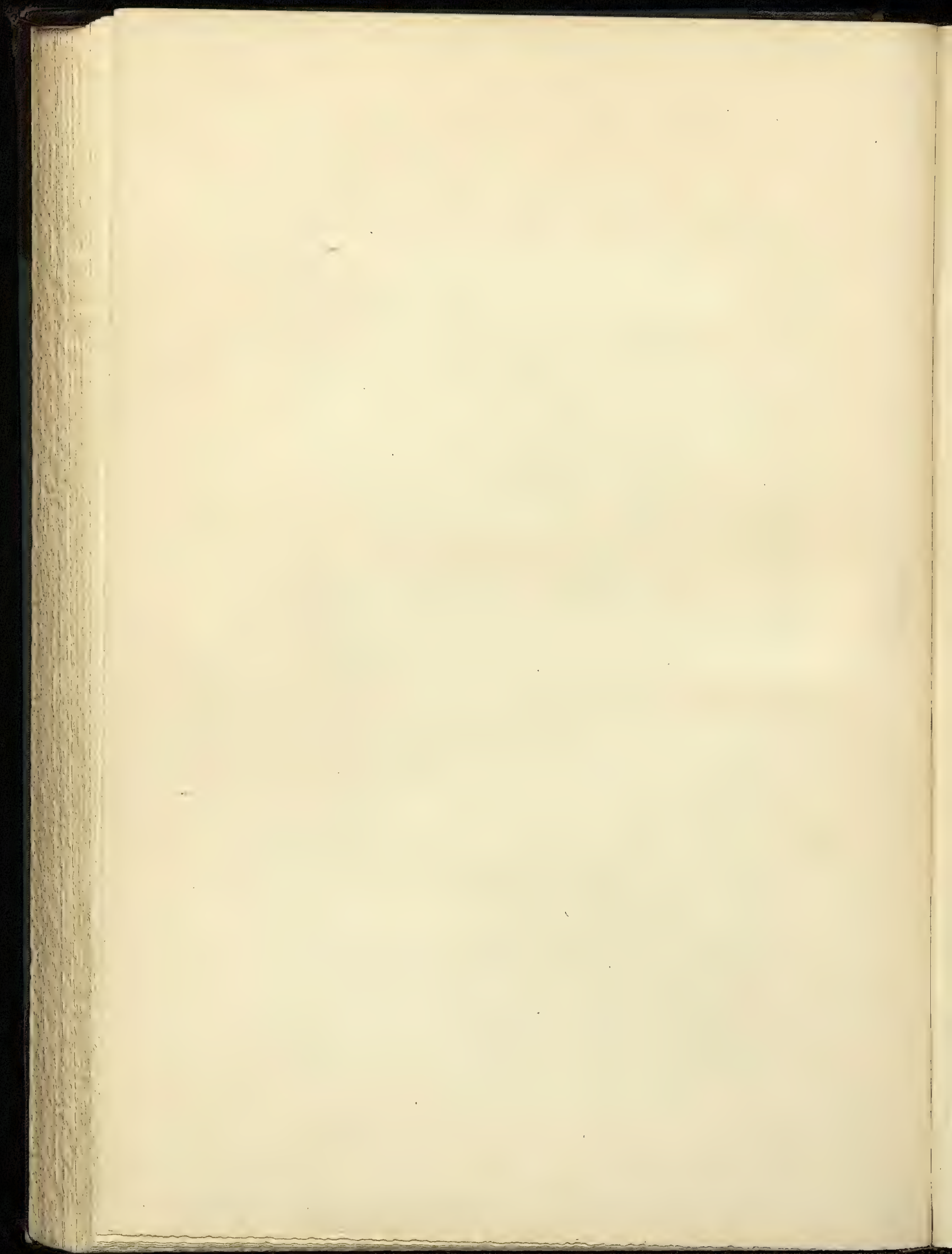




ОДЕЖДА XVII ВѢКА. Придворная французская мода. (Съ современного рисунка).









въ предисловіи къ своей книгѣ. — Только теперь я овладѣлъ формой и вполнѣ проникся природой. Надѣюсь къ 80 годамъ подвинуться еще далѣе, а къ 90-ти — пойму загадку вселенной. Въ 100 лѣтъ — я буду витать въ невидимыхъ сферахъ, а въ 110 — каждый мой мазокъ будетъ оживать“.

Шутили ли старикъ, или это было аллегорическое предчувствіе смерти, — но



Рис. 205. Ренуаръ. Въ ложѣ.

онъ умеръ, все совершенствуясь, на 90-мъ году и понялъ загадку вселенной; переселясь въ невѣдомыя сферы, онъ, можетъ-быть, по японскому міросозерцанію, и творить живые образы каждымъ движеніемъ руки.

То, что сдѣлалъ Гокусаи при жизни — чудовищно: онъ написалъ и издалъ 80 иллюстрированныхъ сочиненій въ 500 томахъ. Очевидно, работа давалась ему легко, и онъ десятками въ день дѣлалъ свои удивительные наброски. Конечно, есть и у него небрежности и недочеты, особенно въ перспективѣ, но этихъ недочетовъ у него меньше, чѣмъ, по сравненію съ нимъ, у любого европейскаго пейза-





Рис. 206. Родгроетъ. Красный смѣхъ.



жиста. Въ его жанрахъ — точно приподнята занавѣска съ окна, и вы видите, что тамъ, за окномъ, творится. Ни малѣйшаго навязыванья „идей“ или увеселенія пошлымъ анекдотцемъ. Фигуры идутъ, стоятъ, разговариваютъ—какъ живые, обыкно-



Рис. 207. Буальвенъ. Купанье. Акварель.

венные люди. Повороты рукъ, ногъ, головы—смѣлы, оригинальны. Расовыя отличія использованы съ точностью естественника, — и притомъ самый рисунокъ опрощенъ до максимума. Далѣе идти некуда: двумя-тремя штрихами, намекомъ, кляксой—опредѣляется характеръ во всей его полнотѣ.

До тѣхъ поръ, пока европейцы брали отъ японцевъ ихъ приемы, чистоту міро-



созерцанія, прозрачную гамму красокъ,—они заслуживали полнѣйшей похвалы. Но, какъ всегда бываетъ, неистовые застрѣльщики пошли дальше. Они стали увлекаться ошибками японцевъ и начали эти ошибки навязывать Европѣ, какъ желанный элементъ новой живописи. Когда Манэ взялся за японскія краски,—на него совершенно несправедливо напали. Но когда онъ сталъ усиленно очерчивать контуры



Рис. 208. Тиксье. Сусанна.

тѣла (въ его „Олимпіи“), онъ только отошелъ отъ натуры и отнюдь не подошелъ къ японцамъ.

Японцы внесли переворотъ не только въ живопись, но на многое указали европейцамъ и въ разныхъ отрасляхъ промышленности, особенно въ превосходныхъ рисункахъ матерій, панно и т. д.

Разсматривая ихъ работы по фарфору, опять-таки изумляешься простотѣ приѣма. Летятъ пять бабочекъ: черная, бѣлая, желтая, коричневая и голубая. Подъ ними—





Рис. 209. Эмиль Аданъ. Лектриса.



Рис. 210. Жерве. Сонъ въ лѣтнюю ночь (Титанія и осель).





Рис. 211. Морлонъ. Марія-Антуанетта въ Маломъ Трианонѣ.



Рис. 212. Желе. Провинціальныи уголокъ.





Рис. 213. Жеминэ. Въ саду.



Рис. 214. Лобришонъ. Мои модели.



пучекъ цвѣтовъ, розовыхъ, желтыхъ и блѣдно-зеленыхъ, все это на блѣдно-желтомъ фонѣ. Гармонія изумительная. Въ эмалевыхъ работахъ не знаешь, чему удивляться—дивному подбору тоновъ съ преобладаніемъ бѣлаго, синяго и краснаго, или превосходному рисунку, о какихъ и не снилось нашимъ европейскимъ художникамъ.

Превосходная наблюдательность японцевъ чувствуется по преимуществу въ изображеніяхъ птицъ и насѣкомыхъ. Жуки, гусеницы, бабочки—все это живетъ полной жизнью. Если художникъ рисуетъ паука, то паутина его соткана по полнымъ



Рис. 215. Жирардэ. Портретъ м-ле N. N.

правиламъ паучинаго искусства. Спящія птички среди блѣдно-розовыхъ цвѣтовъ при восходѣ полной луны—цѣлая поэма. Отдѣльная вѣтка съ цвѣтами и почками является чудеснымъ панно. Вѣтка тянется изъ одного угла картины въ другой,—точно вы видите ее черезъ окно. Летящіе журавли—чудо наблюдательности, никогда ни одинъ нашъ художникъ не рисковалъ изобразить такихъ полетовъ. Индивидуальность и характеръ каждой птицы при этомъ сохранены. Прелестны ихъ юмористическія композиціи, гдѣ лягушки, жуки и черепахи составляютъ вечерній концертъ, показываютъ эквилибристическіе фокусы. Смѣлость, съ какой изображены жуки, стрѣляющіе изъ лука въ паучиху, можетъ привести въ восторгъ энтомолога.





Рис. 216. Демонъ-Бретонъ. Въ лазурной влагѣ.



Рис. 217. Книгтъ. Надъ рѣкой.



Итакъ, свѣжесть и непосредственность японскаго искусства, оказавъ въ общемъ огромную услугу европейцамъ, увлекли въ то же время часть художниковъ въ манерность. Особенно поддались этому англичане—въ живописи и русская молодежь—въ рисунокѣ. Японцы пробудили задремавшую-было моду къ цвѣтнымъ иллюстраціямъ,—и онѣ все болѣе и болѣе входятъ въ моду.



Рис. 218. Норіакъ. Инстинктъ.

Перечислять живописцевъ, отдавшихся новымъ теченіямъ—трудъ неблагодарный, да и имя ихъ — легионъ. Плэнэристы, импрессионисты, пунктисты и т. д.—все это алчущіе и жаждущіе правды. Пусть они уклоняются порою въ сторону, пусть въ ихъ исканіяхъ чувствуется увлеченіе, декадентство, барокко,—по все же это лучше тупого, самодовольнаго академическаго отупѣнія.

Порою между нихъ вспыхиваютъ оригинальные таланты, каковъ, напримѣръ, Дегазъ, этотъ живописатель балетовъ, скачекъ и кафе-ресторановъ. При всей его манерности, онъ порою очарователенъ въ своихъ не то уродливыхъ, не то манящихъ женскихъ фигурахъ. Никто какъ онъ не понималъ эффектовъ сценической рампы. Раккурсы его смѣлы, и нерѣдко въ балеринѣ, наклонившейся для того, чтобъ развязать башмакъ, чувствуется смѣлость японца.

Удивительно понималъ и разлилъ по женскому и дѣтскому лицу потоки свѣта



Огюсть Ренуаръ. Его портреты гораздо выше работъ Каролюса Дюрана, хотя бы потому, что у него лицо—главная часть картины, тогда какъ Дюранъ съ одинаковой любовью пишетъ и кончикъ носа и кончикъ ботинки.

Когда проходишь по годичнымъ Парижскимъ Салонамъ и видишь тысячи картинъ тысячъ художниковъ, невольно поражаешься тою *грамотностью*, которой отличаются въ живописи французы. Нерѣдко хромаетъ колоритъ, картина бѣдна замысломъ, плоха концепцій,—но нѣтъ той безграмотности рисунка, которая такъ часто замѣчается



Рис. 219. Жильберъ. Цветочница. Акварель.

у насъ. Нерѣдко знаменитости французовъ—дуты, и толпа превозноситъ чаще художника развязнаго, чѣмъ талантливаго. Къ такимъ фигурамъ принадлежитъ Жоржъ Рошгроссъ. Плохой колористъ, средняго уровня рисовальщикъ, онъ захватываетъ зауряднаго зрителя колоссальными композиціями. То онъ изображаетъ „Гибель Вавилона“, то „Погоню за счастьемъ“, то „Красный смѣхъ“. Въ немъ есть смѣлость, но нѣтъ легкости француза: онъ тяжелъ въ своихъ композиціяхъ, а по своимъ краскамъ иногда прямо отвратителенъ.

Просмотрите рядъ снимковъ, помѣщенныхъ въ концѣ настоящей главы,—и вы убѣдитесь, сколько вкуса, тонкаго очарованія въ передачѣ природы, сколько нѣжности въ изображеніи женскаго тѣла, сколько правды звучитъ въ произведеніяхъ современныхъ намъ французовъ! Когда талантливые нѣмецкіе художники навязываютъ вамъ въ каждомъ жанрѣ анекдотъ и пристають къ зрителю съ беллетристическими и сатирическими сюжетами, французы являются послѣдователями чистаго искусства. Сколько тихой грустной прелести въ картинѣ Жоффруа—„Пріемный день въ дѣтской





Рис. 220. Жукань. На морскомъ берегу. Ахнарь.





Рис. 221. Дюбюфъ. Геба. Акварель.





Рис. 222. Винковъ. Артемида.



больницѣ“ (см. рис. 195). Какъ чисты и нѣжны типы дѣтей, — какъ дорогъ и милъ намъ этотъ отецъ, бѣднякъ-рабочій, урвавшійся навѣстить своего несчастнаго сына! Какой правдой вѣетъ отъ этихъ дамъ въ траурѣ и дѣвочки, подающей милостыню на картинѣ Фріана, что виситъ въ Люксембургскомъ музеѣ! Бенжаменъ Констанъ



Рис. 223. Японская живопись, давшая толчокъ новому направлению искусства Европы.  
Берегъ моря.

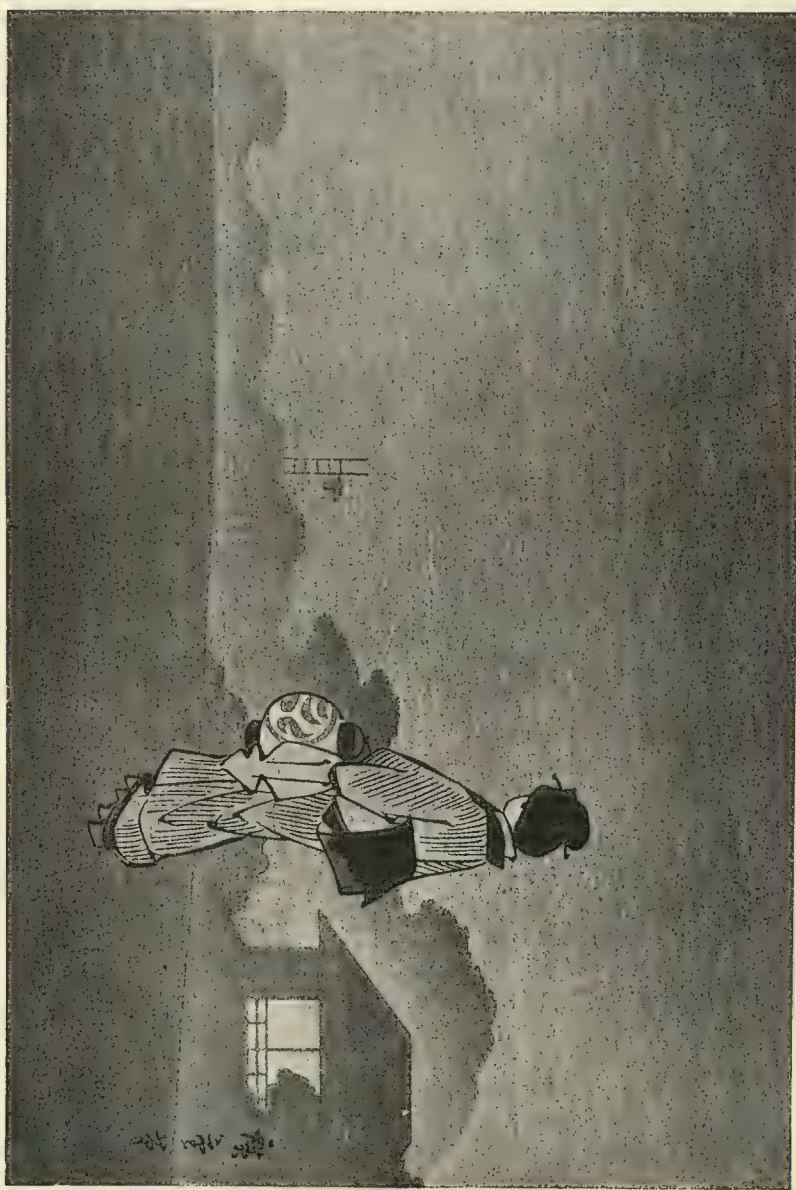
(р. 1845 г.) смѣлъ и силенъ въ своихъ ракурсахъ. Жерве, Тиксье, Буальвентъ и множество другихъ превосходно пишутъ Ни. У Кельботта (рис. 203), идущаго по завѣтамъ Курбэ и Миллэ,—тотъ же адскій трудъ рабочаго принялъ новыя формы. Жеромъ, ученикъ Делароша, несмотря на свою старость (р. 1824 г.), до сихъ поръ имѣетъ значеніе среди оріенталистовъ, и вещи, написанныя имъ, послѣ 70-ти лѣтъ ка-



жутся свѣжими и сильными. Самые непритязательные жанры привлекають къ себѣ зрителя художественностью формы и вѣковѣчной правдой изображенія.

До сихъ поръ французы стоятъ все-таки во главѣ художественнаго міра Европы и дирижируютъ изъ Парижа всей могучей ораторіей современнаго движенія искусства.

Рис. 224. Японская акварель. Прохожая.



Остается сказать нѣсколько словъ о тѣхъ образцахъ японскаго искусства, которые помѣщены на этихъ страницахъ.

Первое, что кидается въ глаза,—необычайная простота приѣма. Чтобы изобразить воду, художникъ дѣлаетъ нѣсколько рѣзкихъ штриховъ возлѣ лодки, но съ такой смѣлостью, что зритель чувствуетъ колыханіе суденышка (рис. 225). Далекія



лодки изображены однимъ мазкомъ кисти, а между тѣмъ онѣ плывутъ, и вы чувствуете гребцовъ, налегающихъ на весла. Мостъ изображенъ тоже однимъ мазкомъ—смѣло, увѣренно, опредѣленно.

Маякъ на берегу моря (рис. 223) на первый взглядъ можетъ показаться дѣтскимъ. Но и здѣсь кажущаяся простота—плодъ глубочайшаго изученія природы.

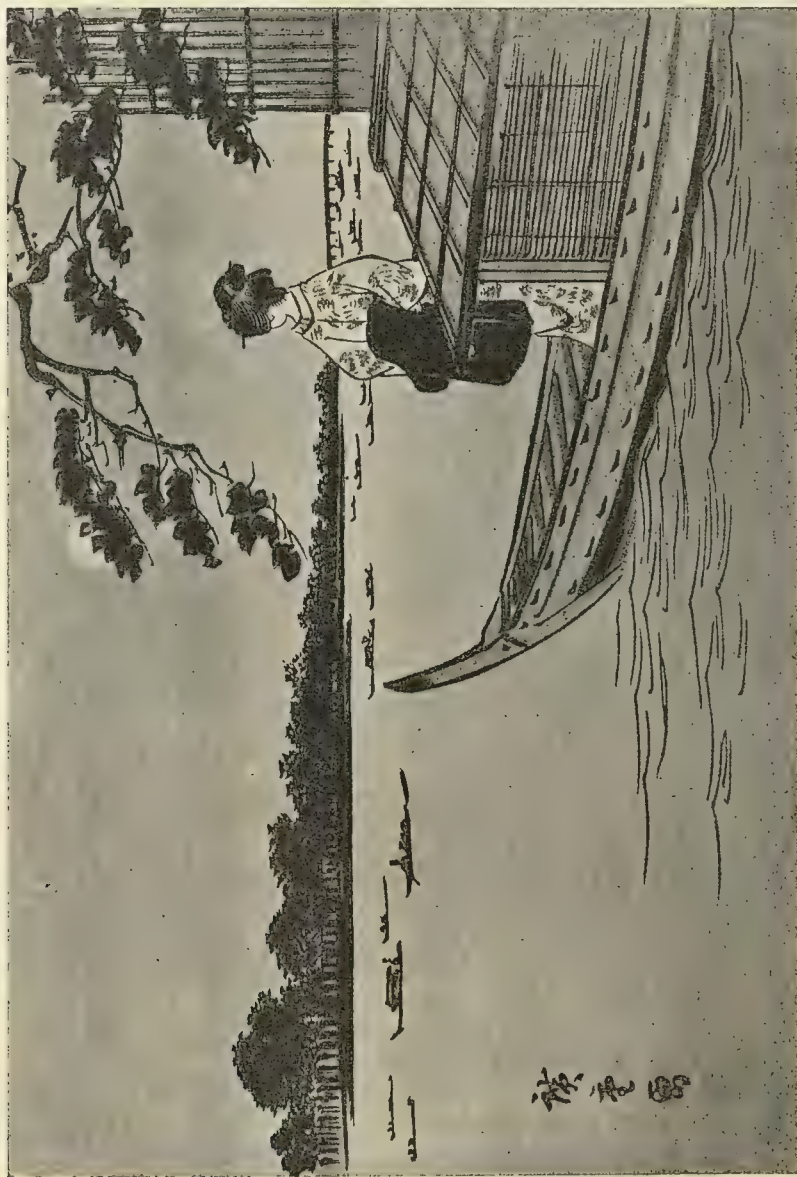


Рис. 225. Японская акварель. На рѣкѣ.

Характеръ японской растительности переданъ кляксами, но не оставляетъ ни одной минуты сомнѣнія въ породѣ деревьевъ. Матты, виднѣющіяся изъ-за купъ зелени, совершенно достаточны для иллюзіи стоящихъ у маяка судовъ.

Пріемъ великихъ писателей древности, извѣстный подъ именемъ *pars pro toto*, то-есть характеристика предмета по одной характерной детали, а не по совокупности





Рис. 226. Лемёнье. Встрѣча со знакомымъ.

болѣе, чѣмъ говорили бы искаженные ужасомъ черты актрисы, притворяющейся удушенной.

Знатоки цѣнятъ легкій набросокъ и эскизъ выше законченной картины. Чѣмъ законченнѣ живопись—тѣмъ она дальше отъ натуры. Вотъ почему фотографія нерѣдко непохожа на натуру, хотя кто же точнѣ передаетъ природу. Японцы нашли ключъ эскизнаго письма: они берутъ только основной характеръ предмета и отбрасываютъ все подробности. Отсюда ихъ сила, мощь и правда.



Рис. 227. Мессонье. Эскизъ.

общаго, — основной принципъ японской живописи. Для характеристики фигуры онъ не нуждается въ изображеніи лица. Въ „Прохожей“ (рис. 224) есть молодость, своеобразная грація, — хотя мы видимъ только смѣлое очертаніе щеки, а лица не видимъ.

Эта недосказанность — одинъ изъ величайшихъ факторовъ искусства. Заставить зрителя дополнить своимъ воображеніемъ то, что не дорисовано авторомъ, — значить произвести своимъ произведеніемъ наиболѣе полную иллюзію правды. Каждый дополнитъ образъ по своему и будетъ болѣе удовлетворенъ, чѣмъ работой художника. Деннеръ, выписывавшій черныя точки на носу своихъ натурщицъ, дальше отъ природы, чѣмъ Гальсъ, лѣпившій носы шлепками густыхъ жирныхъ красокъ. Самый изумительный актеръ нашего времени Томазо Сальвини задерживаетъ занавѣсъ въ тотъ моментъ, когда накидываетъ подушку на лицо Дездемоны. И эта колыхающаяся драпировка говоритъ нашему чувству





Рис. 228. Вильки. Жмурки.

## ГЛАВА ПЯТНАДЦАТАЯ.

### Англія.

#### I.

Гогартъ, Рейнольдсъ, Генсборо, Тернеръ и др.

Англія опередила Европу въ вопросѣ свободы, и когда Вольтеръ, изгнанный изъ отечества, пріѣхалъ въ Лондонъ, онъ былъ пораженъ тѣмъ, что тамъ, послѣ королевской Франціи, можно было дышать свободно. И вотъ, стяхивая старыя традиціи и обломки, Англія первая и въ живописи повернулась къ жизни и рѣшила, забросивъ старыя антики, наблюдать жизнь просто и трезво, какъ наблюдали ее фламандцы.

Первымъ самостоятельнымъ художникомъ является Вильямъ Гогартъ (Hogarth, 1697—1764), англичанинъ *pur sang*, со всеми его достоинствами и недостатками: выдержкой, упорствомъ, сознаниемъ своего долга и съ холоднымъ презрѣніемъ къ людямъ.

Гогартъ извѣстенъ *серіями* своихъ картинъ, разошедшихся въ безчисленныхъ снимкахъ, въ очень плохихъ гравюрахъ и литографіяхъ. Онъ одной картиной не хотѣлъ выразить извѣстный сюжетъ,—онъ выпускалъ ихъ въ свѣтъ, какъ пьесу, въ нѣсколькихъ актахъ. И дѣйствительно, по рисункамъ Гогарта можно создать длинныя,



трогательныя и весьма поучительныя мелодрамы. Самая извѣстная его серія называется „Модный бракъ“.

Первая картина изображаетъ отцовъ, которые договариваются о приданомъ ихъ дѣтей. Уже эта сцена не пророчить въ будущемъ ничего путнаго. Молодые сидятъ



Рис. 229. Гогартъ. Дѣвочка съ вишнями. Лондонская національная галлерей.

отвернувшись другъ отъ друга,—старики спорятъ и стараются каждый дать меньше. Слѣдующая картина рисуетъ жизнь молодыхъ: у нихъ вѣчныя ссоры, перебранки,—летитъ мебель и ноты. Затѣмъ несогласія порождаютъ измѣну графини,—мужъ застаётъ ее съ любовникомъ, который его убиваетъ. Графиня возвращается къ отцу, узнаётъ, что ея возлюбленный приговоренъ къ казни, и отравляется, а отецъ съ торопливою снимаетъ съ трупа перстень, пока его не украли.





Рис. 230. Рейнольдсъ. Дѣтскій портретъ. Парижъ. Лувръ.

Еще мелодраматичнѣе исторія одной служанки. Она попадаетъ изъ деревни въ Лондонъ. Ее соблазняетъ богатый еврей; потомъ онъ ее бросаетъ, она дѣлается воровкой и рождаетъ сына-урода; отсидѣвъ въ рабочемъ домѣ наказаніе, она превращается въ продажную женщину и наконецъ умираетъ. На послѣдней картинѣ изображено отпѣванье. Ея сынъ играетъ съ кубаремъ, дѣвицы-подруги пьютъ водку,



поставивши ее на крышку гроба, а пасторъ заигрываетъ съ ними и одной назначаетъ свиданіе.

Наконецъ большимъ успѣхомъ пользовалась его третья серія—„Исторія мота“. Еще ученикомъ колледжа герой даетъ обѣщаніе жениться на честной, но бѣдной дѣвушкѣ. Получивъ наслѣдство, онъ отказывается отъ нея и предлагаетъ деньги на воспитаніе ребенка. Она денегъ не беретъ и снискиваетъ себѣ пропитаніе честнымъ

трудомъ. Мотъ все прокучиваетъ и, чтобы поправить свои дѣла, женится на старомъ кривомъ уродѣ. Но онъ снова запутывается въ долгахъ и попадаетъ въ тюрьму. Онъ пишетъ драму, но ее не принимаютъ въ театръ, — и онъ кончаетъ сумасшествіемъ. Его заковываютъ въ дѣши, — и брошенная имъ дѣвушка одна посѣщаетъ его.

Самъ Гогартъ придавалъ своимъ картинамъ общественно-нравственное значеніе. Онъ хотѣлъ ими исправлять нравы. Его рисунки, изображающіе „Лѣнтяя и прилежнаго“, раздавались даромъ рабочимъ, какъ поученіе. Онъ наставлялъ въ своихъ мелодраматиче-



Рис. 231. Рейнольдсъ. Принцесса Матильда. Парижъ. Лувръ.

скихъ серіяхъ на торжествѣ добродѣтели, и она у него торжествовала. Ошибка была та, что онъ вмѣсто драматическаго произведенія писалъ картины: была выбрана не та форма, которая подходила къ задачѣ. Драмой писатель могъ потрясти бы театръ,—здѣсь же зритель оставался глухъ и нѣмъ, какъ оставались нѣмы актеры Гогарта, окаменѣлые въ неподвижныхъ позахъ.

Тѣмъ не менѣе затѣя Гогарта, благодаря его таланту, имѣла крупный успѣхъ и въ дальнѣйшемъ создала цѣлую фалангу послѣдователей, придумывавшихъ даже болѣе интересныя фавулы, чѣмъ онъ, но не обладавшихъ его талантомъ.

Обыкновенно думаютъ, что Гогартъ былъ слабый рисовальщикъ. Это мнѣніе совершенно ошибочно и происходитъ потому, что судятъ его обыкновенно по гра-





Рис. 232. Генсборо. Портретъ. Частная коллекція.

вюрамъ, которыхъ его карандашъ и не касался и которыя представляютъ только плохія копии съ его оригиналовъ. Когда кто впервые попадаетъ въ Лондонскій національный музей, онъ съ изумленіемъ останавливается передъ Гогартомъ—оригиналами, написанными масляной краской, которые не имѣютъ ничего общаго съ дѣт-





Рис. 233. Генсборо. Портретъ Марсъ. Частная коллекція.

скими воспроизведеніями „Моднаго брака“ въ гравюрахъ. Въ той же галлерей есть его „Торговка кроватками“. Это мощный эскизъ подмалевокъ, который показываетъ, чѣмъ могъ бы быть Гогартъ, не отдайся онъ проповѣдничеству.

Когда звѣзда Гогарта закатывалась, въ Лондонѣ появилось новое блестящее





Рис. 234. Генсборо. Портретъ.

свѣтило — одинъ изъ величайшихъ европейскихъ портретистовъ XVIII вѣка, Джошуа Рейнольдсъ (Joshua Reynolds), сынъ священника и директора гимназіи (1723 — 1792). Учился онъ живописи въ Лондонѣ у Гудсона, а затѣмъ отправился въ Италію. Здѣсь его ждало разочарованіе — ему по первому впечатлѣнію не понравились итальянцы, и онъ даже увѣрялъ, что въ Римѣ нечему учиться. Но по мѣрѣ того, какъ онъ изучалъ Ватиканъ, благоговѣніе его передъ Микель Анжело все росло,—





Рис. 235. Генсборо. Портретъ. Частная коллекція.

онъ принялся за копіи и скопировалъ длинный рядъ картинъ, особенно Гверчино. Копировалъ онъ такъ, что лучшихъ знатоковъ вводилъ въ заблужденіе—гдѣ оригиналь, гдѣ копія,—и этимъ искусствомъ доставилъ впоследствии много хлопотъ скупщикамъ картинъ. Когда онъ воротился въ Лондонъ,—послѣ первыхъ же портретовъ заказы на него посыпались дождемъ. Онъ свободно зарабатывалъ до 60 тысячъ въ



годъ,—и поэтому немудрено, что скоро у него явился домъ въ Лестерскверѣ, великолѣпно отдѣланный, и тамъ начались банкеты и балы,—хотя онъ всю жизнь оставался холостякомъ. Пирь не мѣшали ему работать, и въ Англіи осталось до 700 гравюръ съ его произведеній, которыхъ было до 2.000. Ему дали титулъ баронета, а когда была основана, въ 1768 г. Королевская Академія, — онъ былъ назначенъ ея президентомъ.

До самаго конца жизни Рейнольдсъ считалъ Микель Анжело величайшимъ



Рис. 236. Генсборо. Пейзажъ. Парижъ. Лувръ.

изъ художниковъ; но изъ этого совсѣмъ не слѣдовало, чтобъ онъ старался слѣпо идти по его слѣдамъ. Онъ былъ вполне самостоятеленъ. Его колоритъ мягкій, широкій, спокойный — иногда подходитъ къ Ванъ-Дейку, излюбленному портретисту Англіи. Но уже въ Рейнольдсѣ сказывается эпоха. Его лэди сидятъ свободно, — въ ихъ лицахъ нѣтъ той напряженной строгости, которой требовали въ XVI и XVII вѣкѣ. Иосифъ Баретти—удивительный по психологіи портретъ — сдѣлалъ бы великую честь XIX вѣку. Нѣкоторое жеманство, свойственное его женскимъ портретамъ—продуктъ данной эпохи: безъ жеманства невозможно было передать сходства оригиналовъ.

Эпоха отражается и на аллегорическихъ или, вѣрнѣе, маскарадныхъ аксессуарахъ его портретовъ. Изображая артистку миссъ Сиддонсъ, онъ представилъ ее на тронѣ, въ облакахъ. Миссисъ Гартлей съ сыномъ изображены были въ видѣ нимфы



и маленького Вакха. Иногда молоденькая миссис одѣвалась цыганкой, — и даже одна лэди заcostюмировалась святой Цициліей.

Рейнольдс писалъ очаровательно дѣтей, придавая иногда имъ тоже характеръ аллегорій. Такова его прелестная головка дѣвочки, сидящей въ саду, названная художникомъ „Невинный возрастъ“ — (The Age of Innocence). Извѣстенъ также его портретъ принцессы Матильды, гдѣ ребенокъ изображенъ лежащимъ на травѣ и

обнявшимъ собачонку. Но здѣсь художникъ значительно уступаетъ такимъ же портретамъ Дейка и Веласкеза.

Картины Рейнольдса гораздо слабѣе портретовъ. Какъ будто художникъ не подозревалъ, что его портретъ Гольдсмита (автора „Векфильдскаго священника“) или Гаррика гораздо больше историческія вещи, чѣмъ его надуманныя композиціи.

На ряду съ нимъ надо поставить его современника, тоже портретиста, силою своего таланта затмившаго почтеннаго президента Академіи: то былъ Томасъ Генсборо (Thomas Gainsborough, 1727—1788).

Карьера его не была такъ ослѣпительна, какъ Рейнольдса. Въ дѣтствѣ онъ болѣе занимался рисованіемъ деревьевъ, чѣмъ уроками въ школѣ, такъ что учитель берингемской школы утверждалъ:



Рис. 237. Генсборо. Портретъ.

— Кончится тѣмъ, что Томъ попадетъ на висѣлицу.

Но Томъ не попалъ на висѣлицу, а въ 19 лѣтъ женился на прелестной дѣвушкѣ и во всю жизнь больше не зналъ ни одного романа. Поселившись въ глуши, онъ сталъ заниматься портретной живописью и посылать въ Лондонъ на выставку свои опыты. Тамъ узнали его имя и предложили заказы. Пришлось переѣхать въ столицу. Ему было уже тридцать семь лѣтъ, когда онъ поселился въ скромномъ домикѣ и принялся за работу. Тутъ его слава быстро стала расти, — онъ переписалъ всю Лондонскую аристократію, — короля Георга III написалъ восемь разъ, а сэра Питта—семь. До нашего времени дошло двѣсти двадцать его портретовъ. Онъ былъ



хорошій музыкантъ и цѣлые вечера проводилъ съ женой, музицируя. Онъ умеръ такъ же тихо, какъ и жилъ, оставивъ по себѣ славу перваго портретиста XVIII и XIX вѣковъ.

Генсборо въ сущности учился очень мало, никому не подражалъ и не хотѣлъ подражать. Онъ никогда не выѣзжалъ за предѣлы Англіи и болѣе изучалъ чело-вѣческое лицо, чѣмъ галлерей. Поэтому не было болѣе національнаго художника, чѣмъ онъ: онъ англичанинъ до мозга костей. Ему не интересны ни Римъ ни Венеція, когда вокругъ него очаровательная природа его родины, съ широкими сочными де-



Рис. 238. Генсборо. Пейзажъ. Парижъ. Лувръ.

ревьями, чудными серебристыми рѣчками, тучными полями и мягкимъ, теплымъ климатомъ. Онъ любилъ природу и превосходно ее изображалъ въ пейзажахъ. Онъ оригиналенъ въ колоритѣ и не хочетъ рѣшительно знать Тинторетто, котораго часто вспоминаетъ Рейнольдсъ. Но Генсборо идетъ дальше Ванъ-Дейка, — онъ не довольствуется спокойными стальными тонами его портретовъ, — онъ смѣло беретъ одинъ опредѣленный аккордъ красокъ и не пестря, не мѣшая его съ другими, пишетъ все однимъ лейтъ-мотивомъ. Если Рейнольдсъ далъ свободу и развязность позѣ, то Генсборо до удивительной простоты свелъ самую сущность внутренняго анализа женщины. Онъ не могъ писать, какъ Рейнольдсъ, мощныхъ адмираловъ съ ключами крѣпости въ рукахъ. Его душа была слишкомъ нѣжна и воспріимчива, слишкомъ музыкальна. Поэтому его можно смѣло поставить во главѣ женскихъ портретистовъ Европы.

Женственность его характера сказалась и на пейзажѣ. Они полны задумчивой,



здоровой прелестью теплаго лѣта. Семьи, собранныя у порога своихъ домиковъ, дышать такимъ счастьемъ, такой безмятежностью существованія и любовью къ домашнему очагу, что съ ними можно сравнить только датскія жанровыя картины XIX вѣка, гдѣ культъ семейнаго очага стоитъ на первомъ планѣ.

Послѣ Рейнольдса и Генсборо—англійская живопись мельчаетъ: словно природа слишкомъ потратилась на этихъ двухъ гигантовъ и отдыхаетъ. Можно указать на Томаса Лауренса (Lawrence) — портретиста, написавшаго въ началѣ XIX вѣка безчисленное множество портретовъ, и между прочимъ всѣхъ генераловъ, сражавшихся подъ Ватерлоо. Въ немъ чувствуется желаніе подойти къ манерѣ Генсборо, но часто онъ больше смахиваетъ на слащаваго Винтергальтера, позднѣйшаго французскаго придворнаго живописца. Все сдѣланное имъ по официальному заказу — скучно и шаблонно, все писанное въ моменты творчества — хорошо, если не по глубинѣ экспрессіи, то по техникѣ.

Сильнѣе его Генрихъ Реборнъ (Henry Raeburn), котораго иные критики готовы поставить на ряду съ Веласкесомъ. До насъ дошло болѣе трехсотъ его портретовъ изъ числа написанныхъ имъ шестисотъ. Манера его смѣла, проста, почему его готовы сравнивать и съ Гальсомъ. Аксессуары и платья его не интересовали, — всю силу онъ переносилъ на одно лицо оригинала.

Морландъ (Georg Morland) — тоже потомокъ Генсборо, по его удивительному проникновенію англійскимъ пейзажемъ. Если въ его пейзажахъ слишкомъ много вылощенности и желанія позировать, то его изображенія лошадей — вѣтъ конкурса; такъ, какъ онъ рисовалъ деревенскихъ клячъ, мало кто могъ писать на континентѣ; его внутренности конюшенъ — соперничаютъ съ лучшими голландцами. Какъ жанриста, его сравниваютъ съ Шарденомъ, — столько интимной прелести даетъ онъ въ изображеніяхъ молодыхъ матерей.

Эдвинъ Ландсиръ (Edwin Landseer, 1794—1880) — одинъ изъ превосходнѣйшихъ анималистовъ Европы, хотя лошадь ему мало удавалась. Зато онъ „открылъ собаку“. Онъ нашелъ въ экспрессіи ея глазъ то высшее духовное проявленіе, которое ставить ее впереди всѣхъ другихъ животныхъ. Когда своихъ собакъ очеловѣчивалъ Ландсиръ, придавая имъ видъ судей, часовыхъ и пр., — выходило пошловато, напоминало циркъ и, конечно, нравилось публикѣ. Но когда онъ писалъ портреты собакъ — это были дѣйствительно художественныя произведенія. Замѣчательнѣйшей его работой считается „Ньюфаундлендъ“ въ Лондонской національной галлерей.

Шотландецъ Давидъ Вильки (Wilkie) напоминаетъ нѣмецкаго художника Вотье своимъ жизнерадостнымъ отношеніемъ къ крестьянству и розовыми очками, которыхъ онъ никогда не снимаетъ. Лучшими его картинами были произведенія перваго періода. Но когда онъ въ 1825 году, уже сорокалѣтнимъ художникомъ, отправился въ путешествіе и осмотрѣлъ всѣ европейскіе музеи, — въ головѣ его поднялась страшная путаница. Онъ сталъ отвергать все написанное имъ раньше — и потерять всякую самостоятельность. Онъ размѣнивается на детали: его начинаетъ занимать болѣе посуда на полкахъ, чѣмъ лица героевъ. Ко всему этому примѣшивается желаніе разсказать, а не написать. Отсюда — внѣшняя популярность художника въ ущербъ искусству.





Рис. 239. Гёрнеръ. Фрегатъ, буксируемый пароходомъ. Лондонская національная галерея.



Среди английских художников необычайным колоссом поднимается удивительная фигура одного из гениальнейших представителей мирового искусства — Джозефа-Миллорда-Вильяма Тёрнера (Turner), родившагося въ 1775 году и умершаго въ 1851 году.

Онъ былъ сынъ цырюльника. Еще въ дѣтствѣ у него проявилась страсть къ живописи. Не могъ ли онъ покупать кистей по недостатку средствъ, или по врожденной скупости онъ откладывалъ каждый пенсъ, — но только первыя кисти у него замѣнялись кончиками хвостовъ отъ кошекъ, которыхъ онъ ловилъ на крутыхъ и грязныхъ лѣстницахъ громаднхъ лондонскихъ домовъ. Фотографіи тогда не было, и потребность снимковъ замѣнялась набросками на дощечкахъ и картонахъ видовъ зданій, замковъ и рѣчекъ. Тёрнеръ началъ специализироваться въ этой торговлѣ, развивая свою непосредственную наблюдательность. Ему было всего пятнадцать лѣтъ, когда появились его картины въ Королевской Академіи. Вскорѣ ихъ стали гравировать на мѣди и стали, — и онѣ уже въ сотняхъ расходились по Англіи. Въ 1802 году онъ уже былъ членомъ Академіи.

Казалось, жизнь улыбнулась сыну парикмахера. Его нарасхватъ приглашали въ замки — и онъ рисовалъ портреты башенъ, парковъ, рѣкъ и озеръ. Академія видѣла его непрестанный ростъ и наконецъ пригласила его въ профессора перспективы.

Теперь — когда онъ уже сталъ „лицомъ“ — ему было неудобно, что его отецъ продолжаетъ скоблить бритвой прохожихъ. Онъ заставилъ отца закрыть парикмахерскую и переселиться къ нему. Впрочемъ, едва ли отецъ былъ доволенъ переселеніемъ къ знаменитому сыну. Безграничная скупость заставляла его даже не держать стола дома, а обѣдать въ грязной харчевнѣ. Когда онъ ѣхалъ на этюды за городъ, вмѣсто денегъ онъ бралъ съ собой завязанный въ платокъ завтракъ и обѣдъ, не рѣшаясь тратить на станціяхъ. Кромѣ того, онъ засадилъ отца за столярныя работы, заставляя его обстругивать доски для его картинъ и фабриковать рамы.

Самъ онъ былъ идеаломъ усидчивой работы. Въ шесть часовъ, зимой при огнѣ, онъ уже копошился у себя въ мастерской. Къ нему никто не смѣлъ войти — ключа онъ не поворачивалъ ни на какіе стукі. Несчастное любовное приключеніе, еще въ молодости случившееся съ нимъ, отвратило его отъ брака, что нисколько не помѣшало ему наплодить множество незаконныхъ дѣтей.

Онъ жилъ послѣднюю половину жизни подъ властью своей экономки, сварливой старой бабы — одной изъ тѣхъ миссисъ, которыхъ такъ удивительно воплощали Диккенсъ. Когда ему становилось невмоготу, онъ заявлялъ, что уѣзжаетъ въ Венецію писать этюды. Но Венеція его была въ пригородѣ Лондона, гдѣ на чердакѣ была у него другая скверненькая мастерская и гдѣ онъ проживалъ подъ именемъ художника Бута. Тамъ у него была другая супруга съ другимъ семействомъ, — и онъ долго жилъ, раздвоившись на два лица, пока смерть не застала его 75 лѣтъ, когда онъ былъ Бутомъ.

Всю жизнь онъ копилъ, торгуясь, какъ ростовщикъ, съ покупателемъ, но не продавая множества картинъ, потому что ему жаль было съ ними разстаться. Послѣ



смерти, когда вскрыли его завѣщаніе, оказалось, что онъ даритъ правительству Англіи 362 картины масляными красками, 19.000 рисунковъ—и три милліона деньгами. Кромѣ того, тысяча фунтовъ было оставлено на сооруженіе памятника въ соборѣ св. Павла, рядомъ съ могилой Рейнольдса.

Что же это былъ за художникъ?

Когда вы осматриваете коллекціи картинъ въ Лондонской національной галлерей и доходите до Тёрнера, — приходится въ изумленіи остановиться. Передъ



Рис. 240. Тёрнеръ. Пристань въ Калз.

вами—импрессионистъ чистѣйшей воды, художникъ „мгновенія“, откинувшій всё условности пейзажистовъ и знающій одно: природу и свое личное впечатлѣніе.

Когда ему сказали:

— Вы равны Клоду Лоррену,—

Онъ отвѣтилъ:

— Но буду Тёрнеромъ.

Онъ началъ съ изученія свѣта. Онъ широко разлилъ его, безъ боязни писать само солнце. Онъ, какъ орелъ, смотрѣлъ на него не моргая и позналъ всю фантазмагорію небеснаго свода, отъ ранняго утра до вечерней мглы. Онъ началъ съ изученія тумановъ и свѣта, пронизывающаго его влажныя облака. Онъ доходилъ до титанической силы въ контурахъ облаковъ и скалъ. Его „Садъ Гесперидъ“—весь будущій Бёклингъ, котораго не могло быть безъ Тёрнера.

Какъ истинный гений, онъ одухотворялъ все, что, повидимому, даже не можетъ служить мотивомъ поэзіи. При немъ появились пароходы и паровозы. Его „Пиро-



скафъ, буксирующий парусное судно—чудо поэзіи. А поѣздъ во время дождя полонъ не меньшей внутренней силы, чѣмъ „Одиссей и Полифемъ“. Дать столько жизни паровозу, несущемуся по высокому виадукту въ дождливый день и оставляющему сзади себя бѣлые клочья пара, могъ только мощный талантъ. У Диккенса есть поразительное по силѣ и экспрессіи описаніе несущагося поѣзда, передъ которымъ меркнуть все описанія Гоголя, Зола, Тургенева: это та глава въ „Домби и сынъ“, гдѣ удрученный горемъ послѣ смерти своего наслѣдника почтенный представитель



Рис. 241. Констебль. Радуга.

торгового дома уносится изъ Лондона къ морю. У Тёрнера его поѣздъ—точно иллюстрація къ Домби, или словно Диккенсъ былъ захваченъ Тёрнеромъ. И притомъ — Тёрнеръ глубоко націоналенъ. Только въ Англіи такіе мутные, сырые дни, только въ Англіи такія каменные громады мостовъ, только въ Англіи такая бѣшеная быстрота движенія.

Одна изъ знаменитѣйшихъ его картинъ — „Дидона, строящая Карфагенъ“. Но это—уступка времени, для насъ эти странные храмы—просто оперная декорация, условная и скучная, несмотря на блескъ письма.

Славу англійскаго пейзажа поддержалъ не одинъ Тёрнеръ. Правда, въ другихъ не было столько дерзости, какъ въ немъ,—но таланта и силы они показали немало, и въ сущности первая половина XIX столѣтія только и сильна въ Англіи пейзажами.

Джонъ Кромъ, котораго звали обыкновенно старый Джонъ Кромъ (Old John Crome), родившійся въ 1769 году, началъ съ того, что былъ подмастерьемъ у дантиста. Уроженецъ Норвича, онъ въ 1805 году основалъ тамъ художественную школу-союзъ.



Изъ союза Норвичей вышло немало хорошихъ пейзажистовъ. Самъ Кромъ писалъ въ стилѣ голландцевъ, коричнево-золотистыми тонами, хотя для своего времени былъ крупнымъ реалистомъ. Онъ рисовалъ только картины своей родины.

Джонъ Констебль (John Constable) изъ Истъ-Бергольта (1776 — 1837) былъ, подобно Рембрандту, сыномъ мельника. Онъ тоже писалъ только Англію: замки, сады, деревушки, каналы, и притомъ съ проникновеніемъ истиннаго таланта. Его обыкновенно ставятъ по пейзажу выше Генсборо. Онъ отрѣшился отъ коричневыхъ голландцевъ и рѣшился писать такъ, какъ видитъ. Констебль показалъ такія тонкости пониманія воздушной перспективы, какъ до него ни у кого не наблюдалось.



Рис. 242. Фишеръ (новѣйшій пейзажистъ). Прибрежный лугъ.

Вильямъ Мюллеръ, самъ по себѣ художникъ средній, далъ талантливаго ученика Давида Кокса, родившагося въ Бирмингамѣ въ 1783 году. Онъ тоже предпочиталъ свою родину всему на свѣтѣ и думалъ, что пейзажисту совершенно достаточно матеріала на всю жизнь, если онъ никуда не двинется съ мѣста. Его серебристо-пепельные пейзажи очень цѣнятся знатоками за свою виртуозность, свойственную и Мюллеру.

Ричардъ-Паркесъ Боннингтонъ (1801 — 1828), хотя и англичанинъ по происхожденію, но учился во Франціи, гдѣ, несмотря на молодость лѣтъ (онъ умеръ на 27-мъ году отъ чахотки), могъ стоять во главѣ французскихъ живописцевъ пейзажа. По крайней мѣрѣ, таково мнѣніе Делакруа.

А остальная живопись Англіи, кромѣ пейзажной, все падала. Только въ пятидесятихъ годахъ повѣяло свѣжимъ воздухомъ.



## II.

## Прерафаэлиты.

Въ началѣ 50-хъ годовъ XIX вѣка, на лондонскихъ выставкахъ появился рядъ картинъ молодыхъ художниковъ, у которыхъ послѣ ихъ именъ въ углу картины были начертаны три таинственныя буквы: Р. Р. В. Картины вызвали недоумѣніе, потомъ насмѣшки, затѣмъ скандалъ—ихъ сняли съ выставки.

Трое юношей: Данте Россетти, Гольманъ Хентъ и Джонъ Миллсъ, а впоследствии еще Вильямъ Россетти и Генрихъ Стефенсъ—составили союзъ Р. Р. В.—подъ покровительствомъ въ печати Рёскина.

Недовольные вялымъ, мутнымъ теченіемъ живописи, видя слѣпое подражаніе старымъ образцамъ, при отсутствіи какой бы то ни было инициативы, они рѣшили бросить Академію,—а затѣмъ разорвали всѣ традиціи, забыли все, чему учила Академія, и обратились къ „исканію внутренней правды“.

Теорія ихъ и Рёскина была такова: „Искусство было чисто только до Рафаэля. Рафаэль самъ былъ чистъ только въ первую половину своей дѣятельности. Потомъ, когда онъ получилъ Ватиканскіе заказы, онъ впалъ въ манерничанье, создалъ стереотипъ, за которымъ устремились всѣ чинквечентисты. Истинное, непосредственное искусство было до Рафаэля. Но было бы ошибкой копировать его предшественниковъ—квадрочентистовъ \*). Надо только воспринять ихъ идеалы и съ той же чистотой и свободой подходить къ образамъ, съ какой подходили они“.

Итакъ, группа молодыхъ художниковъ поставила своимъ идеаломъ итальянцевъ до-рафаэлевскаго періода и приняла названіе Prae-Raphaelit Brotherhood — Братство Прерафаэлитовъ. Отсюда инициалы, о которыхъ говорено выше — Р. Р. В.

Они говорили, что граціей и плавностью линий, желаніемъ написать пріятный пейзажъ художники только заслоняютъ внутреннюю силу изображенія. Поэтому наружная угловатость только можетъ помочь внутренней силѣ. Рафаэль — искажитель священныхъ образовъ, такъ какъ имъ великая библейская поэма превращена въ рядъ сладенькихъ композицій на античной подкладкѣ. Величавость, которую придаетъ Рафаэль своимъ апостоламъ — нелѣпа, потому что не соответствуетъ истинѣ. Классическіе плащи, въ которыхъ они ловятъ рыбу—вздоръ. Божественность Дѣвы Маріи отнюдь не достигается изображеніемъ нѣжной красоты, а глубокимъ проникновеніемъ въ ея характеръ. Если апостолъ Павелъ былъ малъ ростомъ и почти уродливъ, то его такимъ и надо писать \*\*). Сама группировка у Рафаэля—неестественна, симметрична, и во внутреннемъ проявленіи характеровъ нѣтъ и слѣда мистицизма.

Школа Прерафаэлитовъ потребовала большаго: она потребовала отказаться отъ „Деларошевины“—отъ показного театральнаго представленія, отъ разсказа, отъ „несчастнаго случая“, какъ они называли драматическіе сюжеты Делароша. Они

\*) Квадрочентисты—итальянскіе художники, предшествовавшіе Ренессансу, т. е. живописцы XIV столѣтія.

\*\*) Интересно, что 25 лѣтъ спустя Петербургская Академія пришла въ смущеніе, увидя на программѣ ученика Сурикова апостола Павла слишкомъ коротконогимъ, и отказала конкуренту въ медали. Впоследствии Суриковъ сдѣлался однимъ изъ крупнѣйшихъ русскихъ художниковъ.



требовали не выраженія пафоса, а тонкихъ, нѣжныхъ страстей, благоуханныхъ, едва замѣтныхъ, тихо расцвѣтающихъ въ душѣ чловѣка. Это было такъ чуждо современному обществу, что картины Братства провалились.



Рис. 243. Идеаль послѣдователей кватрочентистовъ: аллегорическая живопись Сандро Боттичелли, изображающая «Пришествіе весны».

Но вслѣдъ затѣмъ многія изъ произведеній молодыхъ художниковъ стали любимыми изображеніями у англичанъ, особенно картины Хента, — благодаря ихъ мистичности.



Хэнтъ (Holman Hunt) писалъ съ необычайной тщательностью, вырабатывая каждую травку. Особенно онъ прославился двумя картинами: „Бѣгство въ Египетъ“ и „Свѣтъ міра“.

„Бѣгство въ Египетъ“ носило претенціозное названіе: „Торжество невинности“. Художникъ изобразилъ уединенное мѣсто, по которому бѣглымъ шагомъ идетъ Іосифъ, таща за собой осла, на которомъ сидитъ Богоматерь съ Младенцемъ. Іосифъ—еще здоровый, сильный мужчина съ голыми икрами, въ шапочкѣ, оглядывается на своихъ спутниковъ, такъ что лица его не видно. Богоматерь—уравновѣшенная, полная женщина, сознающая всю важность того, что она совершаетъ. Христосъ — прелестный ребенокъ, но лѣтъ пяти—что не вполне соответствуетъ событію. Вокругъ осла снуютъ цѣлый рой здоровыхъ ребятшекъ:—ихъ видитъ только Христосъ и тянется къ нимъ. Это все младенцы, „убіенные Иродомъ“ — по мнѣнію нѣкоторыхъ. Авторъ картины далъ подробное объясненіе, почему онъ именно такъ, а не иначе, изобразилъ это бѣгство,—и даже привелъ доказательство, что именно на такомъ, а не на другомъ ослѣ (въ отношеніи породы) ѣхала Дѣва Марія.

„Свѣтъ міра“ изображаетъ Христа съ фонаремъ, блуждающаго въ терновомъ вѣнцѣ среди ночного мрака. Мысль и идея не особенно высоки и даже мелковаты по отношенію ученія Христа. Лицо Христа — заурядно и малозначительно. Едва ли прерафаэлиты согласились бы съ такою трактовкой.

Иногда Хэнтъ доходилъ до карикатуры. Таковъ его „Козель отпущенія“, тонущій въ Красномъ морѣ, отягощенный грѣхами іудеевъ.

Жанъ Миллэ (1829 — 1896), или, какъ его зовутъ англичане, Джонъ Миллэсъ (John Millais)—былъ французскаго происхожденія и родился въ Динанѣ. 17-ти лѣтъ онъ написалъ первую картину: „Инка, взятый въ плѣнъ Пизарро“ и имѣлъ большой успѣхъ. Въ 1850 году скандальный успѣхъ имѣла его картина — „Христосъ въ домѣ родителей“, хотя, въ сущности, она совершенно невинна. Христосъ проткнулъ на верстахъ гвоздемъ себѣ ладонь,—эмблема будущей крестной казни. Мать опустилась передъ Нимъ на колѣни, Іоаннъ (Предтеча)—и тогда уже носившій верблюжій передникъ—побѣждалъ за водой. Іосифъ—бритый старичокъ въ узкихъ короткихъ панталонахъ—тоже принялъ участіе въ событіи. Вотъ и все, что такъ шокировало лондонцевъ. Послѣ этого онъ еще написалъ рядъ картинъ: „Гугенота“, „Чернаго брауншвейгца“, „Приказъ объ освобожденіи“ (рис. 244) и пр. Превосходны его сестры-монахини, роющія могилу,—называлась эта картина „The Vale of Rest“. Прекрасенъ его „The Northwest Passage“ — „Сѣверо-западный проходъ“, изображающій старика-моряка, которому дочь читаетъ о попыткахъ англичанъ пробраться къ сѣверному полюсу.

Но главная сила Миллэ — портретъ. Тутъ его мѣсто на ряду съ величайшими портретистами континента. Какъ и Ленбахъ, онъ все сосредоточиваетъ въ лицѣ и не останавливается на аксессуарахъ. Онъ прямо-таки избѣгаетъ въ портретахъ рукъ, считая, что онѣ отвлекаютъ зрителя отъ главнаго. По колориту портреты его мало интересны, но по психологіи представляютъ собою глубочайшее явленіе въ живописи. Онъ превосходно пишетъ дѣтей и тутъ уже иногда позволяетъ себѣ обставлять ихъ цвѣтами, что особенно идетъ къ характерной красотѣ дѣвочекъ-подростковъ, въ эпоху ихъ



формированія, когда онъ блѣднѣе, волосы еще не густы, и въ широко раскрытыхъ ясныхъ глазахъ бродятъ какія-то неясныя мечты. Превосходенъ его сторожъ стараго Тоуэра, одѣтый въ форму эпохи королевы Елизаветы (рис. 245).

Медоксъ Броунъ (Brown, 1821—1893)—пользовался послѣ Миллэ наибольшей популярностью въ Англіи. Особенно извѣстны двѣ его картины: „Эмигранты“ и „Трудъ“. На первой картинѣ представлены мужъ съ женой, когда они кидаютъ съ корабля послѣдній взглядъ на Англію. Оба закутались отъ холоднаго вѣтра, раскрыли старенькій зонтикъ и прижались другъ къ другу. Бдуть они на палубѣ, среди путаной челяди пассажировъ низшаго разбора, не обращая ни на кого вниманія, даже не разговаривая другъ съ другомъ.

Другая картина — „Трудъ“ представляетъ рабочихъ, прокладывающихъ газовыя трубы. Весь холстъ заполненъ фигурами проѣзжихъ и прохожихъ, составляющихъ превосходную иллюстрацію къ Лондонской жизни. Въ картинѣ этой проскальзываетъ весьма ярко социальный вопросъ, но безъ малѣйшей навязчивости со стороны художника. „The Work“ — какъ названа она была у Броуна — можетъ быть поставлена по значенію въ параллель съ Курбэ, Менцелемъ и романомъ Зола того же названія.



Рис. 244. Миллэ. Приказъ объ освобожденіи.

Самый убѣжденный изъ прерафаэлитовъ былъ Данте Россетти (1828—1882)—итальянецъ по происхожденію и притомъ поэтъ. Идеаломъ своимъ онъ ставилъ полусумасшедшаго галлюцината предыдущей эпохи, Вильяма Блэка (Blake). Этотъ Блэкъ женился на дочери сановника Кэтъ Буше, которая должна была способствовать его творчеству во время припадковъ, когда злые духи рвали его на части, а онъ сидѣлъ у мольберта и творилъ. Къ нему приходили сѣрыя величественныя тѣни Моисея и Данте и позволяли себя зарисовывать. Весь воздухъ для него былъ полонъ призраковъ, и онъ всюду, въ облакахъ, въ туманѣ, въ деревьяхъ, видѣлъ живыя существа. Онъ писалъ стихи, иллюстрировалъ ихъ, гравировалъ и раскрашивалъ. Онъ уже былъ на склонѣ лѣтъ, когда явился его преемникъ, Давидъ Скоттъ (р. 1806), который тоже былъ проникнутъ демонизмомъ, хотя медіумомъ не былъ.

Россетти несомнѣнно былъ плоть отъ плоти этихъ предшественниковъ. Его первая картина „Благовѣщеніе“ представляетъ дѣвицу, сидящую на постели. Возлѣ стоятъ пальцы съ вышиваньемъ. Къ ней слетѣлъ ангелъ и подаетъ ей лилію. Изъ окна





Рис. 245. Миллэсъ. Королевскій гвардеецъ. Частная коллекція.

влетаетъ голубокъ. Надо загипнотизировать себя, чтобы увлечься этой картиной.

Дальнѣйшая дѣятельность Россетти заключалась въ безчисленныхъ этюдахъ головки нѣкой модистки, миссъ Бетси Сиддль. Въ 1850 году онъ познакомился съ нею, и его очаровали ея рыжіе волосы, ярко-красныя губы и блѣдное лицо съ страстными



глазами и чувственно-демоническим подбородкомъ. Семь лѣтъ они жили вмѣстѣ, на восьмой художникъ съ ней обручился. Прошло еще три года. Наконецъ они обвѣнчались, а черезъ два года Бетси умерла, погрузивъ мужа въ горькую меланхолю.

Женщины играли въ жизни художниковъ и поэтовъ нерѣдко первенствующую роль. Форнарина, Саския, Фоурманъ вліяли непосредственно на творчество своихъ сожителей. Подъ вліяніемъ любви къ Бетси, Россетти создалъ цѣлую серію картинъ изъ жизни Данте и Беатриче, — и всюду головка Бетси изображала итальянку.

Россетти самъ былъ поэтъ. Онъ посвятилъ своей женѣ цѣлую книгу, но прежде, чѣмъ издалъ ее, она умерла, и рукопись оригиналовъ была положена съ нею въ



Рис. 246. Иллюстрація Флаксмана къ «Иліадѣ». Гера и Аѳина мчатся на помощь эллинамъ.

гробъ. Семь лѣтъ они пролежали тамъ, пока уговорили Россетти извлечь ихъ изъ могилы. Уже болѣзненный, отравлявшій себя приемами хлорала, онъ выпустилъ въ свѣтъ книгу въ 1870 году. Его обвинили въ порнографіи. Онъ окончательно замкнулся отъ всего міра, сдѣлался морфинистомъ. Черезъ одиннадцать лѣтъ онъ издалъ второй томъ своихъ произведеній, а черезъ годъ умеръ. Выставка, устроенная послѣ его смерти, подтвердила — насколько силенъ былъ этотъ мистическій талантъ, особенно въ отдѣльных этюдахъ.

Остальныя фигуры прерафаэлитовъ менѣе значительны. Нельзя не упомянуть о томъ, что „Братство“ само собой распалось, а Миллэ даже считаетъ грѣхомъ своей юности и заблужденіемъ — участіе въ Р. Р. В. Въ послѣднее время снова возродилось это направленіе, но уже нѣсколько въ иной формѣ.

Во всякомъ случаѣ Р. Р. В. свое дѣло сдѣлало. Оно сбросило оковы слѣпого подражанія предшественникамъ и поддѣлку подъ работы старыхъ мастеровъ. Навность ихъ современниковъ доходила до того, что они принимали пожелтѣвшій лакъ и почернѣвшія бѣлила за извѣстную манеру кватрочентистовъ и сами писали такъ же грязно, какъ и ихъ почернѣшіе образцы. Когда реставрація картинъ подвину-



лась впередъ—тогда поняли, что химическое разложенье красокъ не можетъ служить исходной точкой для художественной школы.

### III.

#### Новѣйшій періодъ.

Англичане всегда были любителями антиковъ: до сихъ поръ они наводняютъ Италію, Грецію и Іоническіе острова, якобы для изученія стараго искусства. По-

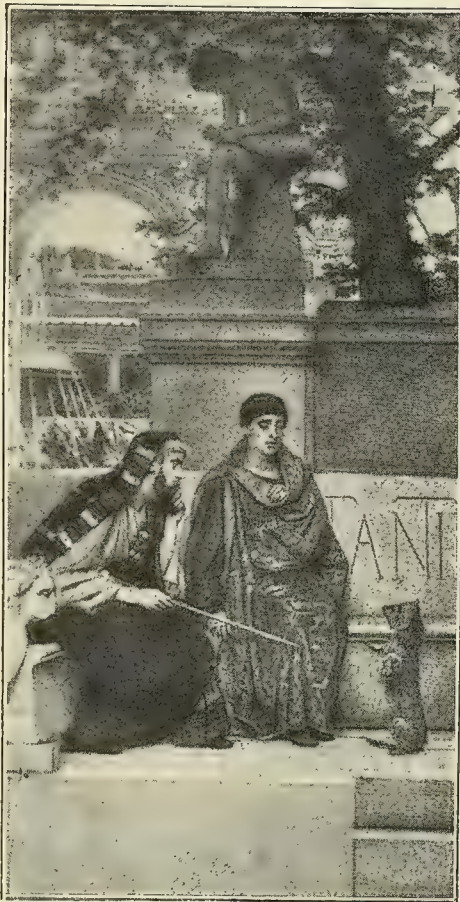


Рис. 247. Тадема. Во времена Константина.

этому они охотно откликаются на античныя темы. Вотъ причина, почему они съ такимъ жаднымъ вниманіемъ читали Бульверъ-Литтона и прославили Альма Тадема.

До Тадема въ Лондонѣ представителемъ этого направленія явился Лейтонъ (Sir Leighton—р. 1830 г.). Художникъ онъ холодный, съ нашей точки зрѣнія, скучный, — но весьма пріятный и стильный. Ученикъ Ари-Шеффера и Энгра, онъ заразился отъ нихъ сухостью и поневолѣ долженъ былъ уступить мѣсто блестящему Тадема.

Альма Тадема нельзя назвать, строго говоря, англійскимъ живописцемъ, хотя онъ живетъ постоянно въ Лондонѣ. По направленію онъ — малый фламандецъ, перенесшій ихъ уютный жанръ въ античный міръ. По происхожденію—онъ нидерландецъ; по значенію—онъ художникъ общеевропейскій.

Если Менцель, Фортуні и Мессонье сыграли крупную роль въ исторіи живописи XIX вѣка, оказавъ огромное вліяніе на трезвую, реальную технику, чуждую всякой слащавости и романтизма, то не меньшее значеніе приобрѣлъ и Альма Тадема. Онъ оказалъ вліяніе не только на

Англію, гдѣ, какъ сказано выше, живетъ постоянно, но и на всю Европу, которая признаётъ его античные жанры образцовыми въ смыслѣ дѣйствительно-художественной трактовки.

Мессонье со стороны техники опережалъ своихъ современниковъ и въ ритмѣ движеній предугадывалъ ракурсы, впоследствии подтвержденные моментальной фотографіей; Альма Тадема своимъ спокойнымъ, яснымъ міровоззрѣніемъ на античную жизнь, предупредивъ многихъ историческихъ писателей, предугадалъ даже нѣкоторыя археологическія разысканія. Намъ необходимо подробнѣе остановиться на той точкѣ зрѣнія на античный міръ, которая составляетъ сущность направленія Альма Тадема.





Рис. 248. Тадема. Сафо.



Жизнь всегда была жизнью, а не театральным представлением. Римляне, создавшие образцовый кодекс римского права, центральные учреждения власти, каким явился сенат, создавшие таких ораторов, как Цицерон, таких поэтов, как Овидий, образовавшие такие характеры, как Калигула, Агриппина, Нерон, — не могли не дать совокупность тех мелочных удобств жизни, которые составляют внутренний мир каждого жилья. Раскопки Помпей дали нам целый ряд предметов из житейского обихода римлян до Рождества Христова, начиная с самоваров и щипцов для вытаскивания зубов и кончая женскими корсетами. Ни римляне ни



Рис. 249. Бернъ Джонсъ. Очарованный Мерлинъ.

греки не жили среди голых стѣн: ихъ гостинныя, залы, столовыя были такъ же наполнены мебелью, свѣтильниками, декоративными украшеніями, картинами, статуями и барельефами, какъ и у насъ. Безъ зонтиковъ, башлыковъ и сапогъ на улицу они не выходили. Каждый входъ задерживался тяжелыми занавѣсами, на полу лежали циновки и ковры, по стѣнамъ стояли печи и жаровни. Никакихъ классическихъ позъ дома у себя римляне не принимали, какъ ихъ изображали Пуссенъ, Давидъ, — а ходили, говорили, ѣли и спали, какъ обыкновенные люди.

И вотъ, выходя изъ этого положенія, Тадема сводитъ античную жизнь къ общечеловѣческому жанру. Онъ не уклоняется отъ реализма. Онъ не рисуетъ маскарадныхъ пастушковъ, причесанныхъ въ модной парикмахерской пастушекъ, не изображаетъ поэтовъ съ каменными лицами въ стилѣ Аполлона. Каждая женская и мужская голова — у него типъ. Въ этомъ типѣ вы чувствуете вліяніе античнаго бюста, той или

другой статуи, но современный реализмъ проступаетъ сквозь античную волнистую грацію линій. Нерѣдко его картины кажутся безсюжетными, но подъ этой кажущейся безсюжетностью скрывается гораздо болѣе искусства, чѣмъ въ объемистыхъ романахъ. Такова, напримѣръ, его картина: „Во времена Константина“ (рис. 247). На скамьѣ въ саду сидятъ два римлянина. Одинъ, судя по тогѣ, — лицо высокопоставленное. Черезъ арку виденъ византійскій дворецъ съ фонтаномъ. Оба римлянина усердно заняты дрессированьемъ собачки, которая стойко служитъ. Въ этой идиллической распушенности чувствуется та слащавая вялость, которая была присуща византійцамъ и которая не сумѣла дать отпора варварамъ. Даже статуя отвѣчаетъ общей сонной апатіи: вмѣсто мукъ Лаокоона, на пьедесталѣ красуются страданія мальчика, вынимающаго изъ подошвы занозу. Словомъ, маленький жанръ характеризуетъ цѣлую эпоху.





Рис. 250. Бернъ Джонсъ. Колесница любви.



И такъ все у Тадема. Онъ до мельчайшей детали изучаетъ эту внѣшность, изучаетъ писателей эпохи, читаетъ археологическіе источники; но душу своихъ дѣйствующихъ лицъ онъ изучаетъ по окружающему его міру: психологія нынѣшняго культурнаго человѣка въ сущности та же, что и въ античное время. Ходъ



Рис. 251. Уотсъ. Орфей и Эвридика.

мыслей у классическихъ писателей, ихъ кругозоръ вѣдь тотъ же, что и у насъ, та же логическая и нелогическая послѣдовательность. Тѣмъ болѣе въ домашнемъ обиходѣ: мелочи жизни оставались тѣми же. Римская кухарка была той же кухаркой нашего вѣка, и даже ея умственный кругозоръ едва ли былъ менѣе современнаго кругозора итальянской служанки. Женщина оставалась всегда женщиной — и въ модахъ, и въ искусствѣ грима, и въ лукавой кокетливости, и въ материнской заботливости. Тадема связать насъ съ античнымъ міромъ тою общечеловѣчностью интересовъ, инстинктовъ и характеровъ, которая подводитъ подъ общій знаменатель всѣ народы міра.

Альма Тадема — сынъ нотариуса. Онъ родился въ 1836 году въ Голландіи. Воспитывался онъ въ мѣстномъ лицей, а потомъ въ Антверпенской Академіи, куда поступилъ на семнадцатомъ году. Девять лѣтъ упорнаго труда привели его къ золотой медали за картину „Воспитаніе дѣтей Хлодвигъ“.

Проживъ до 1871 года въ Голландіи и Бельгіи, онъ, овдовѣвъ, пе-

реселился въ Лондонъ и принялъ британское подданство. Вторая его жена — миссъ Эпсъ — извѣстная художница. Съ семидесятыхъ годовъ начинается его слава.

Много подражателей являются у него и во Франціи, и въ Германіи, и у насъ. Но никто изъ подражателей не доходитъ до реализма Тадема, и ихъ фигуры являются не болѣе какъ манекенами. Домъ Тадема — одинъ изъ великолѣпнѣйшихъ даже въ Англіи: онъ живетъ среди сказочной обстановки, которая побуждаетъ его къ художественной дѣятельности.

Реализмъ присущъ Тадема, необходимъ ему какъ воздухъ: онъ удивляется, какъ можно писать портреты, затеревъ фонъ сплошною краской. Онъ спрашиваетъ: когда



бываетъ въ дѣйстви-  
тельности такой фонъ?  
А если его нѣтъ, то ка-  
кое право имѣеть ху-  
дожникъ изображать  
его?

Строгій къ самому  
себѣ, онъ десятки разъ  
передѣлываетъ одно и  
то же, переписываетъ  
одну и ту же картину,  
добивается гармоніи въ  
каждой мелочи. Резуль-  
таты его вдумчивой ра-  
боты бываютъ значи-  
тельны. Какъ астро-



Рис. 252. Джемсъ Уистлеръ. Портретъ.



Рис. 253. Джемсъ Уистлеръ. Миссъ Александра

номъ по возмущеніямъ въ пути планетъ  
открываетъ сосѣднія небесныя тѣла, еще  
не видя ихъ,—такъ и Тадема додумывался  
по художественной логикѣ до аксессуаровъ,  
которые находили въ раскопкахъ нѣ-  
сколько лѣтъ спустя послѣ написанія кар-  
тины. Это доказываетъ, насколько правиль-  
ное направленіе держитъ въ своемъ дѣлѣ  
Тадема.

Теперь, если мы обратимся къ отри-  
цательнымъ сторонамъ Тадема, то увидимъ,  
что онъ первымъ дѣломъ *археологъ*, а не  
художникъ въ томъ смыслѣ, какъ слѣ-  
дуетъ понимать это слово. Отнимите отъ  
него великолѣпную бутафорію—и останется



довольно посредственная психологія, быть-можетъ, гораздо меньшая, чѣмъ у Мессонье. Его римляне, особенно римлянки—гораздо болѣе смахиваютъ на миссисъ и миссъ, пріѣхавшихъ на островъ Уайтъ провести „сизень“, чѣмъ на дочерей великой республики. Иногда онъ хочетъ что-то рассказать, вмѣсто того чтобы показать, и вообще больше думаетъ, чѣмъ чувствуетъ. Онъ первымъ дѣломъ миниатюрность *nature morte*,—какъ наши Семирадскій и Бакаловичъ, на которыхъ онъ, конечно, оказалъ огромное вліяніе.



Рис. 254. Линтонъ. Валентинъ (изъ комедіи Шекспира «Два веронца»).

свиной спутниковъ Одиссея—уже выказывала крупный талантъ. Если колдунья оставляетъ желать многого, зато свиньи удивительно экспрессивны. Наиболее извѣстная его картина—„Львы Персеполя“ (рис. 263). Это великолѣпная иллюстрація къ ветхозавѣтнымъ пророкамъ, говорившимъ, что на мѣстѣ роскошныхъ дворцовъ поселятся хищные звѣри и привидѣнія будутъ жить въ развалинахъ. Левъ и львица у старой лѣстницы дворца—новые цари новаго царства мерзости и запустѣнія. Колонны какъ призраки стоятъ въ залитомъ луной воздухѣ. Крылатые быки одни говорятъ о великолѣпнѣ былого. Картина дышитъ цѣлымъ эпосомъ, и отъ нея трудно оторваться.

Ривьеръ любитъ писать дѣтей. Но все же—животное дѣлать съ ними ихъ горести. Собака положила лапу на колѣни больного ребенка. Дѣвочка ждетъ, покуда

Альбертъ Муръ (Moore) отчасти примыкаетъ къ Тадема, потому что, какъ и онъ, пишетъ на сюжеты изъ античной жизни. Но его картины болѣе воздушны, прозрачны, поэтичны и менѣе насыщены археологіей. Онъ взялъ за исходную гамму палитры статуэтки Танагры—и отсюда ведетъ рядъ своихъ блѣдно-розовыхъ, блѣдно-зеленыхъ или свѣтло-оранжевыхъ картинъ.

Брейтонъ Ривьеръ (р. въ 1840 г.)—полуфранцузъ, не меньшій поэтъ, чѣмъ Муръ, но всю поэзію перенесшій на изображенія животныхъ. Сначала онъ былъ въ братствѣ прерафаэлитовъ, а затѣмъ вступилъ на самостоятельную дорогу. Его первая картина—„Цирцея, превратившая въ





Гогартъ. Завтракъ.



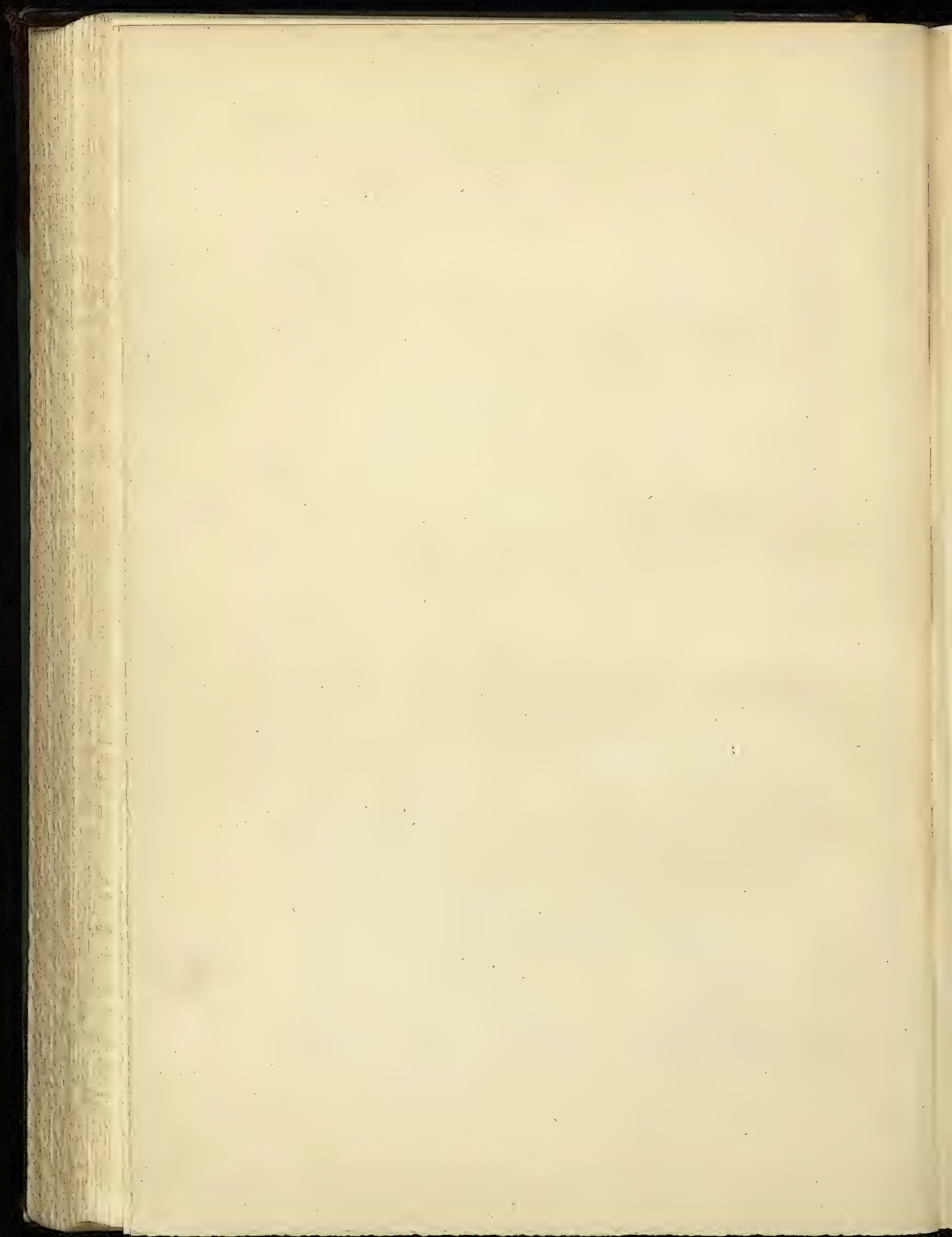






Рис. 255. Орчардсонъ. Королева шпагъ (6-я фигура кадрили).



придутъ старшіе, у запертой двери, и собака, утѣшая ее, положила морду къ ней на плечо. Психологія животныхъ и человѣка въ чистѣйшей его стадіи — ребенка — слиты здѣсь въ гармоническій аккордъ.

Что касается другихъ художниковъ описываемаго періода Англіи, то едва ли на нихъ приходится останавливаться: Мазонъ, посвятившій себя изображенію сельской жизни, Уокеръ (Walker), авторъ извѣстныхъ картинъ — „Старая рѣшетка“ и „Купающіеся мальчики“, Боутонъ (Boughton) — пейзажистъ и жанристъ, — все это

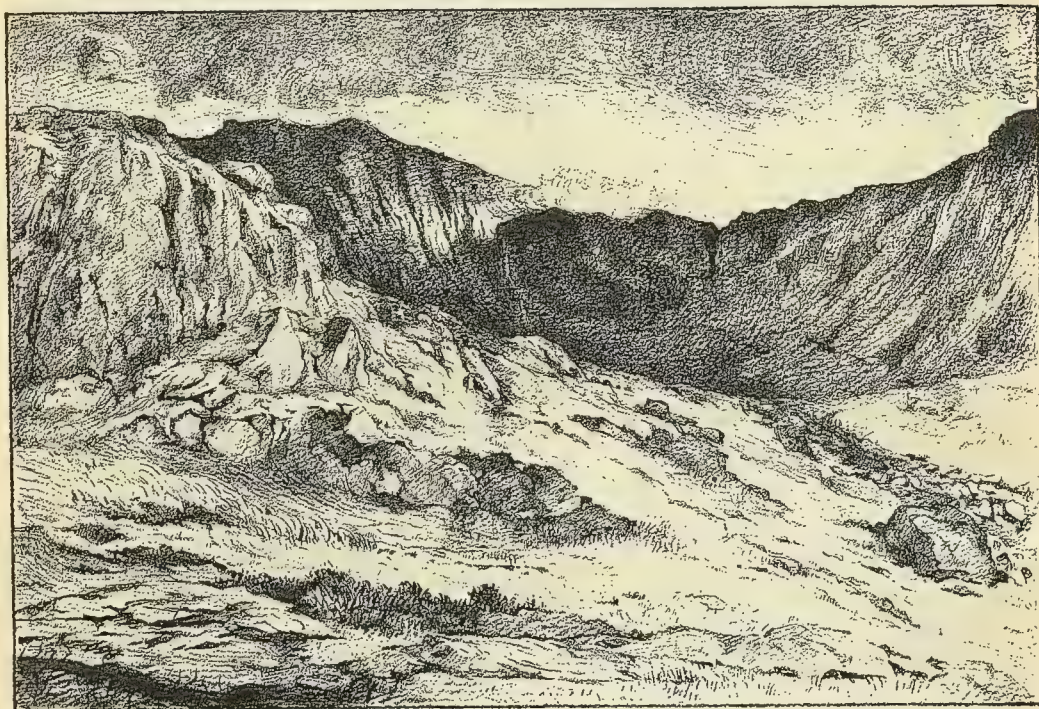


Рис. 256. Геркомеръ. Пустынная долина.

люди талантливые. Франкъ Голль любитъ рассказывать печальныя исторіи о людяхъ, впавшихъ въ несчастье, и не безъ успѣха исторгаетъ слезы у чувствительныхъ особъ. Огромную извѣстность получилъ Губертъ Геркомеръ, который беретъ за портреты по 40.000 рублей. Слава его въ значительной степени преувеличена. Его „Дама въ черномъ“ и „Дама въ бѣломъ“ (рис. 258) прогремѣли на всю Европу, хотя у французовъ можно найти подобную живопись нерѣдко.

Самый яркій отзывъ прерафаэлитовъ явился въ наши дни въ странномъ полуболѣзненномъ бредѣ Бернъ-Джонса, родившагося въ 1833 г. При всей прелести мистицизма, тонкости нѣкоторыхъ изображеній, дѣйствительно приближающихъ его къ лучшимъ кватрочентистамъ, — все-таки въ немъ есть гримаса и кривлянье, едва ли нужныя при его талантѣ. Намѣченная внѣшняя уродливость для большаго подчеркиванія душевной красоты доведена имъ до геркулесовыхъ столбовъ. Трудно представить что-нибудь несуразнѣе его „Благовѣщенія“. Ангелъ кажется подвѣшеннымъ



въ воздухѣ, а Дѣва Марія — изломанной институткой. Онъ — ученикъ Россетти, но мистицизмъ учителя доводитъ до дикости. „Король и нищя“ такъ преднамѣренно наивны, что на холстѣ противно смотрѣть. Въ Россетти была благоуханная свѣжесть, въ Бернъ-Джонсѣ — скучная придуманность, желаніе быть оригинальнымъ. Мистическій талантъ помогаетъ автору, и въ то же время подражаніе Ботичелли мѣшаетъ впечатлѣнію.

Джонсомъ или восхищаются, или смѣются надъ нимъ. Бернъ-Джонсъ въ модѣ теперь, какъ въ модѣ Ботичелли. Посмотримъ, что будетъ черезъ 10 — 20 лѣтъ. Къ нему надо привыкнуть, заставить себя полюбить. Нормально-здоровому человѣку это настолько же трудно, какъ приучить себя къ какой-нибудь гастрономической пикантности, въ родѣ рокфора. Его подражаніе квадрочентистамъ порою доходитъ до смѣшного: такова, напр., его „Chant d'amour“. Онъ отринулъ пріемъ своихъ предшественниковъ, изображавшихъ Дѣву Марію и Младенца вполне здоровыми, тѣлесно-обеспеченными существами. У него и Младенецъ и Богоматерь — жалкіе рахитики.

Изобразитель „чистѣйшій красоты“ — онъ рисуетъ хорошенькихъ миссъ, грустно позирующихъ передъ зрителемъ. Трудно понять, отчего онъ такъ грустенъ, при ихъ молодости и красотѣ. Его „Золотая лѣстница“, изображающая два десятка похожихъ другъ на друга дѣвицъ, въ коротенькихъ, безвкусныхъ платьяхъ, босыхъ, сходящихъ тѣсною толпою по винтовой лѣстницѣ безъ перилъ. Нѣкоторые англійскіе критики довольно недвусмысленно подсмѣивались надъ загадочной картинкой, увѣряя, что „Золотая лѣстница“ — это названіе „maison“, гдѣ проживали красавицы. Другіе же критики увѣряли, что это „ангелы“ и идутъ они внизъ „безъ всякой надобности и цѣли“. Въ концѣ концовъ даже критики, преклонявшіеся предъ художникомъ, нашли, что, „къ сожалѣнію, формы у него не выходятъ изъ старыхъ предѣловъ“.



Рис. 257. Геркомеръ. Паломники.



Но все недочеты Джонса падают, если мы увидимъ дѣйствительное приложеніе его таланта: это красочная роспись оконъ въ церквахъ. Тутъ онъ идеаленъ. Его рисунокъ и краски такъ подходятъ къ англійской готикѣ, что лучшаго исполнителя и не найти. Тутъ дилетантизмъ его рисунка, скука компоновки, мертвенная однотонность позъ и неумѣнье выразить внутреннее чувство безъ излома—все тонетъ въ готическомъ замыслѣ общаго.

Психопатизмъ нео-прерафаэлитовъ не прикрываетъ ихъ любительства. Дѣло въ томъ, что все они вступили на путь живописи случайно—изъ Оксфордскаго университета, откуда ихъ извлекъ въ помощники себѣ, для расписыванья фресокъ, Россетти.



Рис. 258. Геркомъ. Дама въ бѣломъ.

Таковы были кромѣ Джонса — Мориссъ, Гутсъ, Ричмондъ, Кренъ и др. Вильямъ Мориссъ, впрочемъ, имѣлъ большое значеніе въ художественно-промышленномъ искусствѣ. Подъ его руководствомъ образовалась превосходная школа, гдѣ изготовляли рисунки обоевъ, драпировокъ, мебели и др., при чемъ японцы и индійскія ткани сильно вліяли на европейскій вкусъ.

Большимъ успѣхомъ въ Англии пользовался Джоржъ-Фридерикъ Уотсъ (Watts), родившійся въ 1818 году—богатый аристократъ, не продававшій своихъ картинъ, образовавшій изъ нихъ цѣлый музей и подарившій ихъ послѣ своей смерти государству (1893 г.). Онъ проработалъ неутомимо 75 лѣтъ и написалъ до 250 картинъ. Онъ далъ цѣлую галерею портретовъ знаменитыхъ современни-

ковъ, не лишенную психологию, но въ техническомъ отношеніи не первоклассную. Но особенно онъ прославился своими аллегоріями. Такова его „Надежда“, изображающая зеленоватую женщину съ завязанными глазами, скорчившуюся и прислушивающуюся къ звуку послѣдней не оборванной струны какой-то жиденькой лиры. Такова его „Смерть и Любовь“, изображающая женщину въ бѣломъ и голаго мальчика. Въ Уотсѣ меньше психопатизма, архаизма и излома, чѣмъ въ Джонсѣ, но онъ холоднѣе, поверхностнѣе, хотя и менѣе театраленъ. И тѣмъ не менѣе англичане считаютъ его далеко превосходящимъ другихъ знаменитостей, напримѣръ, Тадему, такъ какъ не видятъ въ немъ ремесленника, чтò играетъ огромную роль въ глазахъ аристократическихъ англичанъ.

Въ 1905 году, въ Парижской Академіи была открыта посмертная выставка работъ Джемса Макъ-Пейли Уистлера (Whistler). Парижане въ ней разочаровались—



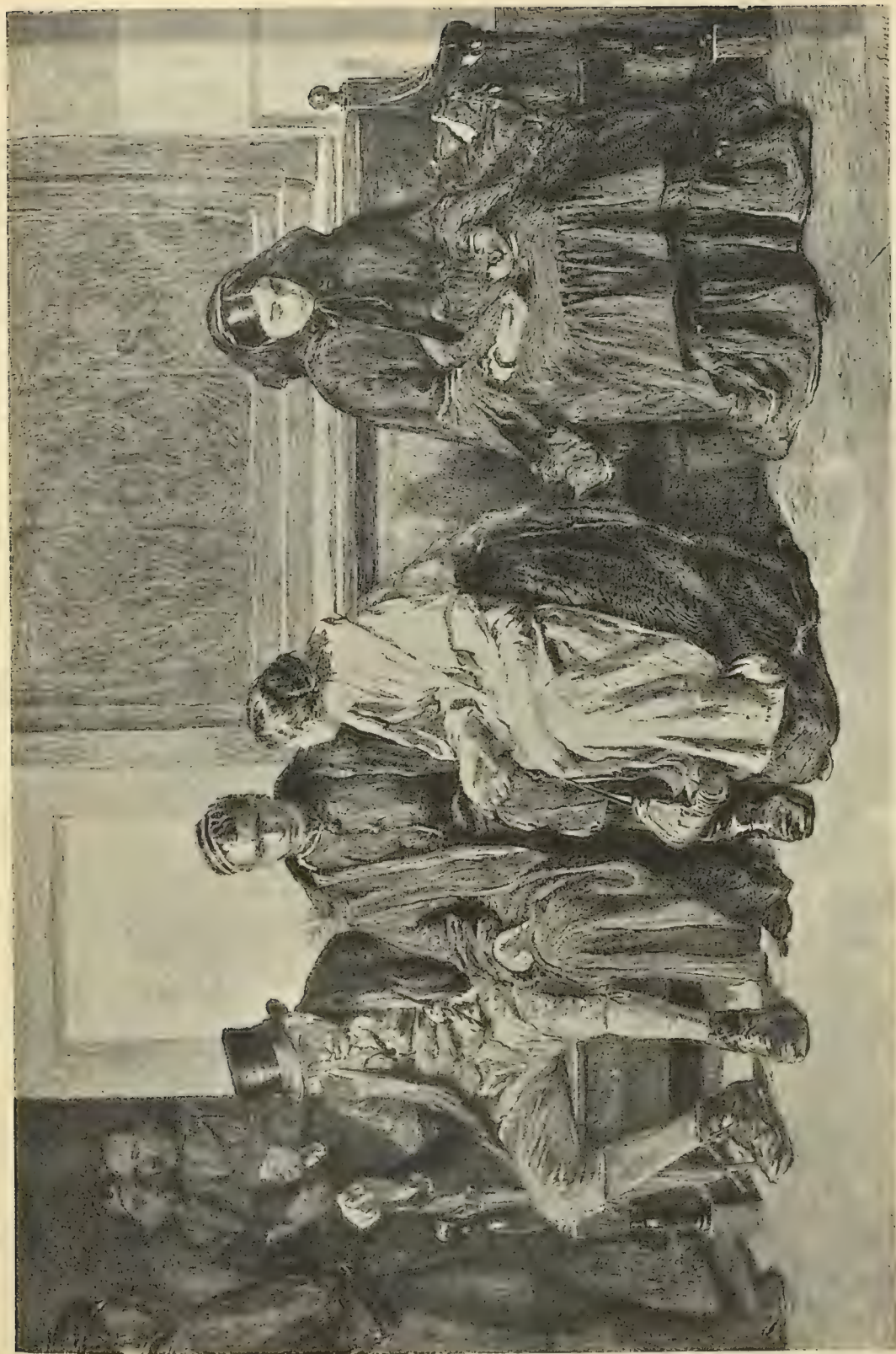


Рис. 259. Франкъ Голль. Отъездъ.





Рис. 260. Макбетъ. Воскресенье.

они думали увидѣть нѣчто блестящее, въ родѣ Сержента. А между тѣмъ, конечно, это величайшій колористъ Англіи.

Родился онъ въ 1834 году. Отецъ его былъ инженеръ. Приглашенный въ Россію, онъ построилъ Николаевскую желѣзную дорогу, и занималъ высокое положеніе. Послѣ его смерти вдова (по происхожденію американка) отправилась на родину.



Рис. 261. Макбетъ. Ловля сардинокъ.



Но въ военную службу сынъ ея не пошелъ, а поѣхалъ въ Парижъ учиться живописи. Первые его работы не имѣли успѣха, хотя онъ сразу заявилъ себя поэтомъ красокъ, «Arrangement en blanc».

Уистлеръ — удивительный колористъ. Онъ, подобно Вагнеру, требуетъ гармоніи, освобожденной отъ всякой мелодической прикрасы. Тезисы его таковы:

Arrangement—гармонія, какъ сочетаніе нѣсколькихъ красокъ въ одно музыкальное цѣлое. Если же аккордъ даетъ только одну основную краску, то это—

Нота.

Такимъ образомъ у Уистлера явились:

Сѣрая нота, оранжевая нота, бѣлая нота—и пр.

Или являлась Arrangement, т.-е., напр.,



Рис. 262. Смолль. Кораблекрушеніе.

Arrangement en noir et gris.

Его теорія: — художникъ долженъ ловить музыку красокъ, иначе онъ не ху-

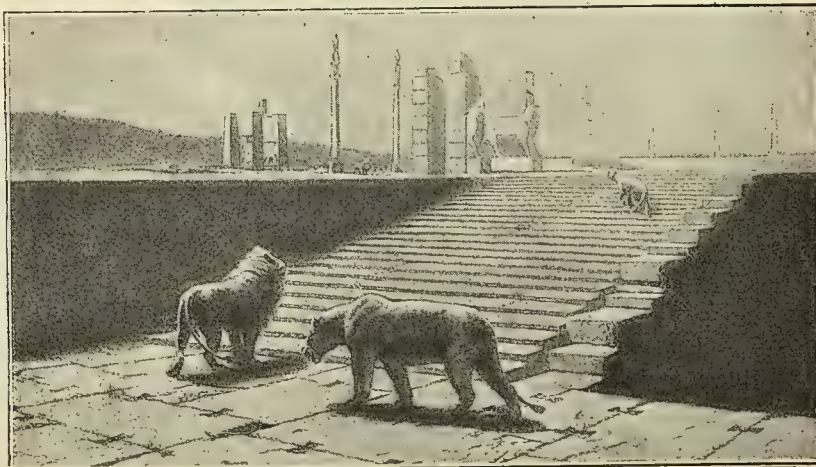


Рис. 263. Ривьеръ. Львы Персеполя.



дожникъ. Повѣствованіе, разсказикъ, тѣмъ болѣе обличительная идея—это достояніе мѣщанскаго ума. Замыселъ художника тогда только глубокъ, когда онъ черпаетъ его изъ моря красокъ.

И дѣйствительно, Уистлеръ создалъ рядъ самыхъ удивительныхъ женскихъ портретовъ. Онъ не сумѣлъ справиться съ рисункомъ модъ, и онѣ являлись у него безобразными. Но зато гармонія красокъ звучала у него побѣдно и мощно. Иногда на немъ чувствуется яркое вліяніе японцевъ. Таковъ портретъ миссъ Александръ, гдѣ даже стѣны напоминаютъ японскія комнаты. Его портретъ историка Карлейля также сумеречно-мраченъ и туманенъ, какъ и труды почтеннаго профессора. Дама въ бѣломъ у камина, лэди Мэ—все это въ свое время было очаровательно. Теперь, собранное воедино, оно не производитъ того впечатлѣнія, потому что сѣмя, брошенное художникомъ, уже дало ростки,—и по его указаніямъ устремилась масса художниковъ, упростивъ сложную, пеструю палитру до простого, благороднаго аккорда.

Нельзя не прибавить, что Уистлеръ былъ превосходнымъ граверомъ, и особенно хороши его послѣдніе виды Венеціи.

Изъ остальныхъ англійскихъ художниковъ можно упомянуть, пожалуй, Петти (Pettie)—хорошаго колориста, жаприста, Орчардсона (Orchardson), Макбета (Macbeth), Бенгтона (Benghton), Смоля (Small), Фишера (Fisher) и шотландцевъ—Лавери (Lavery), Гѣтри (Guthrie) и Уольтона (Walton). Шотландцы одно время были въ большой модѣ въ Европѣ (это было лѣтъ двадцать тому назадъ); но теперь иллюзія разсѣялась, и въ нихъ видятъ только недурныхъ подражателей художникамъ на континентѣ.



Рис. 264. Ландсиръ. Ньюфаундлендъ.  
Лондонская національная галлерей.



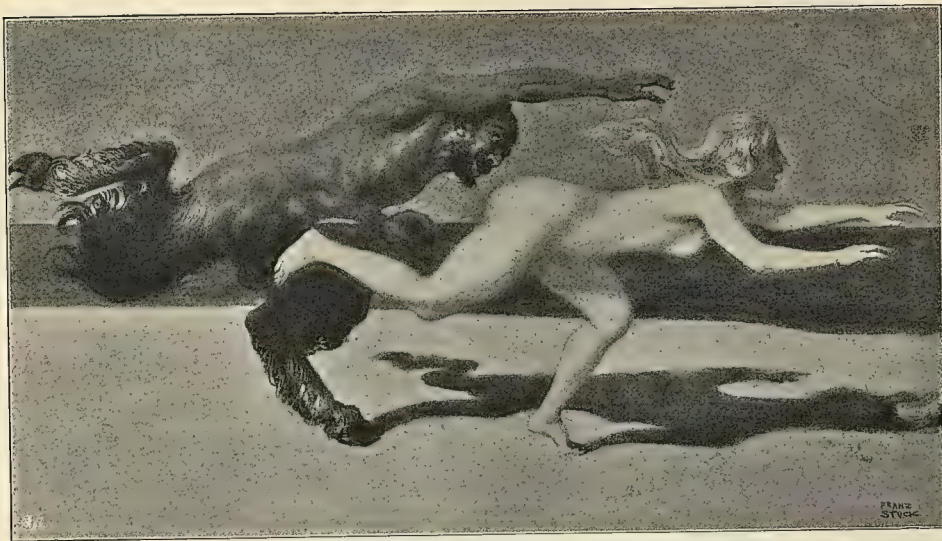


Рис. 265. Штуккѣ. Фавнъ и нимфа.

## ГЛАВА ШЕСТНАДЦАТАЯ. Германія XVIII и XIX вѣковъ.

### I.

#### Винкельманъ и назарейцы.

Въ половинѣ XVIII вѣка выдвинулся въ Германіи талантливый критикъ-археологъ, но человекъ очень скудно одаренный эстетической эрудиціей — Винкельманъ. Онъ принесть весьма много пользы археологіи — и нанесъ неисчислимый вредъ искусству, затормозивъ на многіе годы его расцвѣтъ и повліявъ на непрочные умы недалекихъ художниковъ-современниковъ. Его убѣдительность и увлеченіе были настолько заразительны, что онъ повліялъ и на литературу; на его душѣ есть грѣхъ неизгладимый и съ этой стороны: самъ Гёте отчасти подпалъ его вліянію и написалъ свои наиболѣе неудачныя вещи, захваченный теченіемъ реакціи.

Въ XVI столѣтіи Дюреръ восклицалъ: „Искусство заключено въ самой природѣ, остается его только извлечь оттуда“. Въ XVIII вѣкѣ глубокомысленный нѣмецъ заявилъ: „Красота не должна воплощаться въ форму, имѣющуюся въ природѣ, — благородство должно быть выше существующихъ организмовъ. Художникъ долженъ облагораживать видимое“.

Словомъ, Винкельманъ предложилъ художникамъ поправлять природу, которую Господь Богъ создалъ недостаточно удачно. Онъ указалъ на античное искусство, какъ на тотъ идеалъ, которому художники должны слѣдовать: вотъ гдѣ надо учиться, а не у природы.



И происходит отвратительное и въ то же время глубоко-комическое явленіе. Художники превращаютъ нѣмецкіе профили—въ греческіе, безъ переноса, гдѣ лобъ съ носомъ составляютъ прямую линію. Всѣмъ лицамъ вмѣсто индивидуальнаго придается выраженіе, такъ сказать, обще-армейское — по одной установленной заранѣ формѣ. Винкельманъ забылъ самое главное—что художники Греціи были національны въ своемъ искусствѣ и только копировали тѣло, созданное гимназіей и олимпійскими



Рис. 266. Менгс. Пѣвица Реджина Минготти.

играми. Такъ какъ въ XVIII вѣкѣ найти такого тѣла нигдѣ въ Европѣ было нельзя, то художники обратились къ статуямъ, какъ къ школѣ, замѣнившей имъ природу.

Основная ошибка Винкельмана была та, что онъ, отсылая живописцевъ учиться у грековъ, забывалъ, что греческая живопись не дошла до насъ, и въ результатѣ—живописцы должны были учиться у скульпторовъ. Но между скульптурой и живописью—цѣлая бездна. Послѣдовавъ его совѣту, цѣлое поколѣніе наивныхъ живописцевъ, людей далеко не бездарныхъ, стали писать вмѣсто картинъ — раскрашенные проекты барельефовъ.

Тщетно возставалъ противъ новаго ученія Гиртъ, высказавшій задолго до Тѣна великолѣпную теорію о характерѣ въ искусствѣ. Онъ

находилъ, что Винкельманъ болтаетъ вздоръ и только портитъ художниковъ. „Задача искусства, — говоритъ онъ: — передать основной характеръ предмета“. Онъ возмущается, что живописца посылаютъ учиться къ ваятелю.

„Живописецъ—первымъ дѣломъ живописецъ,—говоритъ онъ.—Не можетъ онъ кистью создать статуи. Да наконецъ развѣ небо и земля не лучше старой статуи?“

Онъ идетъ далѣе по вопросу о томъ, что такое красота. Онъ заподозрѣваетъ вѣчность эллинской красоты. „А что,—спрашиваетъ онъ:—если эта красота въ наше время является ложью и насмѣшкой надъ нами?“ Будущія поколѣнія, чего добраго, ахнутъ отъ изумленія, узнавъ, что мы говорили и дѣлали,—и будутъ доискиваться, что мы такое были, какъ жили, что насъ довело до такого печальнаго помѣшательства—



ства: къ стремленію жить по идеаламъ забытой, чуждой старины, забывъ о своемъ времени и о своей исторіи.

Гейнце тоже возставалъ противъ Винкельмана, особенно настаивая на національности искусства: „Искусство есть продуктъ своего народа, — сказалъ онъ: — и ничѣмъ другимъ быть не можетъ“.

Мартирологъ художниковъ, подпавшихъ новому ученію, очень печаленъ. Они такъ были подавлены идеею, такъ отдались нелѣпому копированію эллиновъ, что къ нимъ невозможно подходить съ обыкновенною мѣркою: это просто душевно-больные.

Первымъ, подпавшимъ подъ его вліяніе, слѣдуетъ назвать Антона-Рафаэля Менгса (Mengs, 1728 — 1779). Первоначальныя его работы говорятъ о талантѣ, особенно его пастельные портреты въ Дрезденской галлерей. Страстный поклонникъ Рафаэля и Корреджо, онъ, быть-можетъ, и удержался бы на должной высотѣ, если бы его другъ Винкельманъ не убѣдилъ его заняться изученіемъ скульптуры. И вотъ онъ пишетъ

„Парнассъ“, гдѣ болѣе десятка фигуръ поставлены безъ всякаго смысла и связи. Всѣ женщины одѣты въ римскія платья, принимаютъ дикія позы, рѣшительно не отвѣчающія достоинству музъ. Посрединѣ ихъ стоитъ совершенно разбитый молодой человекъ въ позѣ плохого натурщика и почему-то олицетворяетъ Аполлона. Винкельманъ пришелъ въ такой восторгъ отъ этой пошлости, что заявилъ открыто: „Парнассъ—прекраснѣйшее произведеніе искусства всѣхъ вѣковъ, и самъ Рафаэль преклонился бы предъ нимъ“.

Вотъ какіе знатоки искусства руководятъ художниками!

Не знаю, стѣитъ ли упоминать сентиментальную Анжелику Кауфманъ (1741—



Рис. 267. Кауфманъ. Весталка.





Рис. 268: Овербекъ. Св. Семейство.

вершенно чуждыхъ ему и его отечеству сюжетовъ. Но его античныя композиціи нисколько не хуже контурныхъ рисунковъ Флаксмана и Θ. Толстого. Ко времени его смерти (1797) въ Германіи уже народилась новая школа—сентиментализма.

На смѣну Винкельмана явились „Изліянія сердца монаха“—Вакенродера. Онъ заявлялъ, что искусство—религія. Тамъ, гдѣ оно отступаетъ отъ этого лозунга—оно перестаетъ быть искусствомъ.

Гёте страшно возмущился. Онъ нашель, что такое ученіе очень заманчиво, такъ, какъ стѣитъ только стать богомольнымъ человѣкомъ—и готово дѣло. „Религія

1807), писавшую на розовомъ мастѣ слащавыя головки, подражая болѣе Пуссену, чѣмъ Менгсу. Если вспомнить, что ея современницей была Лебрёнъ,—ея миниатюрность скажется немедленно.

Такъ какъ красокъ изучать винкельманцы не могли (у нихъ не было классическихъ образцовъ), то ихъ колоритъ чрезвычайно бѣденъ и условенъ. Тогда еще не знали о томъ, что греки раскрашивали свои статуи и даже зданія; думали, что бѣлый цвѣтъ—идеаль искусства. Въ концѣ концовъ пришли къ тому, что черный рисунокъ по бѣлому—благороднѣ всего, и въ моду вошли картоны. Представителемъ этого направленія выступилъ Карстенсъ (1754—1798), который прямо-таки отказался писать съ натуры, до того она неблагородна. Разсматривая теперь его картины, мы готовы изумляться тому, сколько времени потрачено художникомъ на выработку со-



Рис. 269. Корнеліусъ. Изъ фресокъ Глиптотеки.



не может создать вкуса! — восклицалъ онъ. Онъ называлъ новыя вліянія „лже-искусствомъ“ и съ ненавистью относился къ его послѣдователямъ. Близорукость Гёте тѣмъ болѣе удивительна, что онъ, сочувствуя отвлеченнымъ представленіямъ о какой-то установленной по извѣстному шаблону античной красотѣ, не допускалъ внутренней, духовной красоты, которая была не только у Рафаэля и да-Винчи, но и у создателей Геракла, Венеры и Олимпійскаго Зевса. Гёте обрушивался на молодое поколѣніе за то, что оно подражало итальянцамъ, а самъ требовалъ подражанія антикамъ, — то-есть одно рабство замѣнялъ другимъ.

Между тѣмъ молодежь прониклась мистицизмомъ новаго направленія. Представитель ея Овербекъ (Overbeck, 1789 — 1871) говорилъ, что искусство — не болѣе какъ арфа Давида, прославляющая Создателя. При этомъ возрѣніи, конечно, вопросы техники отошли на задній планъ, а на первомъ явилась мысль, высказанная Корнеліусомъ: „Искусство не игрушка, не забава, не предметъ роскоши, не достояніе пресыщенныхъ меценатовъ: оно должно облагораживать и подымать общественную мысль“.

При такихъ возрѣніяхъ молодежь, конечно, основала нѣчто въ родѣ секты, и въ Римѣ они поселились на холмѣ Монте-Пинчіо, въ заброшенномъ монастырѣ. Это были: Овербекъ (уроженецъ Любека), Петръ Корнеліусъ (1783—1862), Шноръ фонъ-

Карольфельдъ изъ Лейпцига (1789—1860), Пфортъ изъ Франкфурта, Фогель изъ Цюриха и др. Жили они какъ монахи, сами готовили себѣ обѣдъ, который состоялъ изъ супа и пирожного, — при чемъ главной принадлежностью супа былъ рисъ, а сладкаго — апельсины и лимоны. Они тѣсною семьей посѣщали Ватиканъ, и сердца ихъ мистически трепетали предъ излюбленными мастерами. У нихъ сложилось печальное мнѣніе объ академіяхъ, которое потомъ повторилъ въ письмахъ Александръ Ивановъ, выдавъ его за свое: „Академія не можетъ создать художника, потому что не можетъ дать ему души; академія не даетъ тепла, — по трупамъ нельзя изучить живого тѣла“.



Рис. 270. Ходовецкій. Невѣста.



Рис. 271. Гильдебрандтъ. Воинъ съ ребенкомъ.



Ради шутки ихъ называли „назарейцами“—и такъ кличка эта и осталась за ними. Значеніе ихъ въ искусствѣ весьма незначительно. Они вернулись къ краскамъ, но робко и безвкусно. Они старались подражать древнимъ итальянцамъ и боялись натуры, какъ и ихъ предшественники. Все созданное ими ненужно, безцѣльно и скучно. Ихъ фрески условны, отличаются непониманіемъ перспективы и тою сухостью линій, на которую способны только нѣмцы. Надо пойти на большой компромиссъ, чтобы увлекаться Фюрихомъ, Штейнле и даже Шноромъ, — авторомъ извѣстныхъ библейскихъ иллюстрацій. Корнеліусъ, знаменитый, прославленный, предтеча Кауль-



Рис. 272. Лессингъ. Проповѣдь гусситовъ.

баха, расписавшій Мюнхенскую Пинакотеку и Берлинскій королевскій склепъ, — хотя и былъ директоромъ Дюссельдорфской Академіи, но для насъ его многочисленныя фрески не имѣютъ значенія, а ярко говорятъ объ упадкѣ германской живописи.

Какъ бы въ противовѣсъ имъ, нѣсколько ранѣе ихъ, но одновременно съ школой классиковъ, явился талантливый буржуазный жанристъ Даніиль Ходовецкій (1726—1801). Для Германіи онъ, отчасти, былъ то, что Гойя для Испаніи, а Гогартъ для Англіи, хотя таланта ихъ не имѣлъ. Не будучи такимъ знатокомъ пошлости въ людяхъ, какъ Гогартъ, и не обладая той силой рисунка, какую обнаружилъ Гогартъ въ оригиналахъ, — Ходовецкій выше его тѣмъ, что не силится изъ своихъ картинъ сдѣлать методическія проповѣди. Не мудрствуя лукаво, онъ передаетъ буржуазную жизнь Берлина или иллюстрируетъ великихъ поэтовъ. Для нашего времени его гравюры сухи и наивны, но онъ дороги своею непосредственностью и превосходною передачей интимной жизни середины и конца XVIII вѣка, когда комнаты не напоминали, какъ въ наше время, складочной комнаты мебельнаго магазина, а



меблировались стильно, когда по стѣнамъ растягивались въ чинномъ порядкѣ стулья и кресла, а картины одного формата и характера такимъ же фронтомъ тянулись надъ ними.

## II.

### Дюссельдорфъ и Мюнхенъ.—Каульбахъ, Пилоти и др.

Когда „назарейцы“ разбрелись по Европѣ, время стало подводить итоги ихъ искусству, и образовалось два теченія, двѣ школы, два главныхъ художественныхъ пункта: одинъ въ Дюссельдорфѣ, другой въ Мюнхенѣ.

Дюссельдорфъ явился центромъ сентиментализма, Мюнхенъ — центромъ лжеклассическаго монументальнаго искусства. Что дали обѣ школы—увидимъ позже.

Рейнъ—священная рѣка средне-вѣковья, гдѣ еще доживали въ ту пору подводныя дѣвы, и на днѣ было золото, и рыцари водили дружбу съ наядами. Рационализмъ постепенно извелъ моромъ русалокъ, но саги и пѣсни о нихъ остались и окружены чудесной гирляндой. Еще до сихъ поръ показываютъ утесъ, гдѣ Лорелея причесывала золотымъ гребнемъ золотые волосы и пѣла, завлекая путниковъ въ пучину. Дюссельдорфъ, этотъ старинный романтическій городъ, явился центромъ умственного и художественнаго движенія.



Рис. 273. Швиндъ. Свадебное путешествіе.

Гильдебрандтъ, Штейнбрюкъ, Лессингъ—вотъ тѣ художественныя силы, которыя, собираясь у Шадова, почерпали вдохновеніе въ твореніяхъ величайшихъ европейскихъ писателей. Не только Гёте и Шиллеръ были проштудированы ими, но они взяли за Лопе-де-Вега, Кальдерона и особенно за Шекспира.

Шекспиръ поразилъ ихъ, потрясъ своимъ гениемъ. Шлегель только-что перевелъ англійскаго поэта, и Дюссельдорфъ рѣшилъ его показать нѣмцамъ. Въ теченіе трехъ сезоновъ были поставлены: „Лиръ“, „Макбетъ“, „Гамлетъ“, „Отелло“, „Юлій Цезарь“, „Ромео и Джульетта“, „Венеціанскій купецъ“ и „Король Джонъ“.

Теодоръ Гильдебрандтъ (1804—1874) взялъ на себя сдѣлать рисунки постановки, и мы видимъ, съ какимъ тщаніемъ, по тогдашнему времени, была трактована эта постановка.

Штейнбрюкъ посвятилъ себя изображенію эльфовъ, героинь старыхъ сказокъ. Лессингъ (1808—1880) изображалъ грустныхъ разбойниковъ, размышляющихъ при



закатъ солнца о паденіи человѣчества. Особенно онъ любилъ героевъ, проливающихъ слезы. Даже библейскіе и шекспировскіе сюжеты брались только на скорбную тему: „Агарь плачетъ надъ Измаиломъ“, „Ромео плачетъ, разставаясь съ Джульеттой“. Когда они изображали такой веселый мотивъ, какъ „Свадьбу Александра Македонскаго“, веселье не переходило за предѣлы томнаго позирования (такова картина Бендемана). Но въ нихъ все-таки чувствуется нѣкоторая наклонность къ краскамъ: есть чувства извѣстной гаммы, чего у мюнхенцевъ нѣтъ и въ поминѣ.

Мюнхенъ—какъ художественный центръ—созданіе короля Людвига I. Онъ старался чистосердечно оживить и поднять отечественную живопись, такъ же, какъ тридцатью годами позднѣе герцогъ Мейнингенскій подымалъ драматическое искусство. Эта жилка меценатства очень чувствительна у нѣмецкихъ представителей власти. Корнеліусъ его убѣдилъ, что единственное средство поднять живопись—дать широкій просторъ краскамъ. Назарейцы уже были опыты въ этомъ дѣлѣ, расписавъ стѣны у Бартольди и Массими въ Италіи.

И вотъ появились на стѣнахъ не картины, а диссертациі, написанныя на заданныя темы. Повторялась вѣчная ошибка: хотѣли при помощи красокъ и кистей поучать, другими словами—низвести великое искусство до степени служебности. Приказано было стѣны Мюнхенской пинакотеки расписать изображеніями аллегорическаго характера. Раздѣтые мужчины и женщины должны были знаменовать жизнь природы, вѣчныя судьбы человѣчества отъ созданія міра до второго пришествія.

Конечно, взявшись за эти работы, художники стали думать объ идейной сторонѣ картинъ, а отнюдь не о живописной, то-есть о томъ, что не можетъ само по себѣ составить художественнаго произведенія. И сама по себѣ превосходная идея—связать живопись съ извѣстнымъ зданіемъ,—идея, напрасно возмущающая почтеннаго художественнаго критика Мутера, была испорчена въ конецъ этимъ приѣмомъ. Равнодушіе къ формѣ доходило до того, что о мюнхенскихъ художникахъ ходили два анекдота, вошедшіе въ курсы искусствъ у нѣмцевъ. Когда замѣтили Корнеліусу, что онъ на одной рукѣ написалъ шесть пальцевъ,—онъ отвѣтилъ:

— Хоть бы семь, отъ этого идея ничего не потеряла.

Другой анекдотъ заключается въ томъ, что на всѣхъ мюнхенскихъ художниковъ былъ только одинъ натурщикъ, который умеръ голодной смертію отъ недостатка заработка.

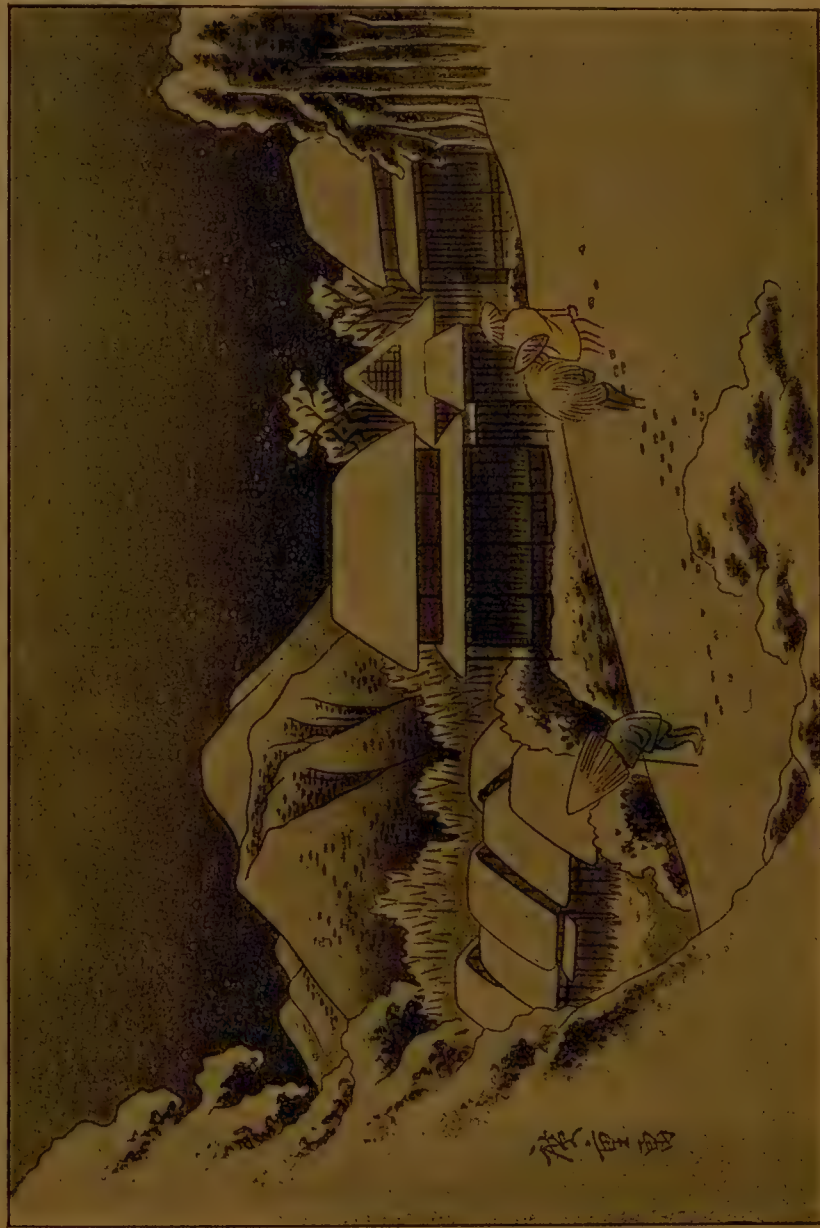
Мнѣніе мюнхенцевъ о себѣ граничило съ маніей величія.

— У насъ талантовъ теперь столько, что ихъ хватитъ на нѣсколько вѣковъ,—сказалъ Корнеліусъ.

Всѣ его ученики, долженствовавшіе наполнить бездну вѣковъ, рѣшительно недостойны упоминанія, и надо только указать на чрезвычайно характернаго его послѣдователя—Вильгельма Каульбаха. Судьба его очень трагична. При жизни онъ былъ признанъ однимъ изъ величайшихъ художниковъ міра, а теперь, тридцать лѣтъ спустя, его признаютъ сухимъ, скучнымъ педантомъ, не проявившимъ ни въ чемъ самостоятельности, даже въ своихъ иллюстраціяхъ.

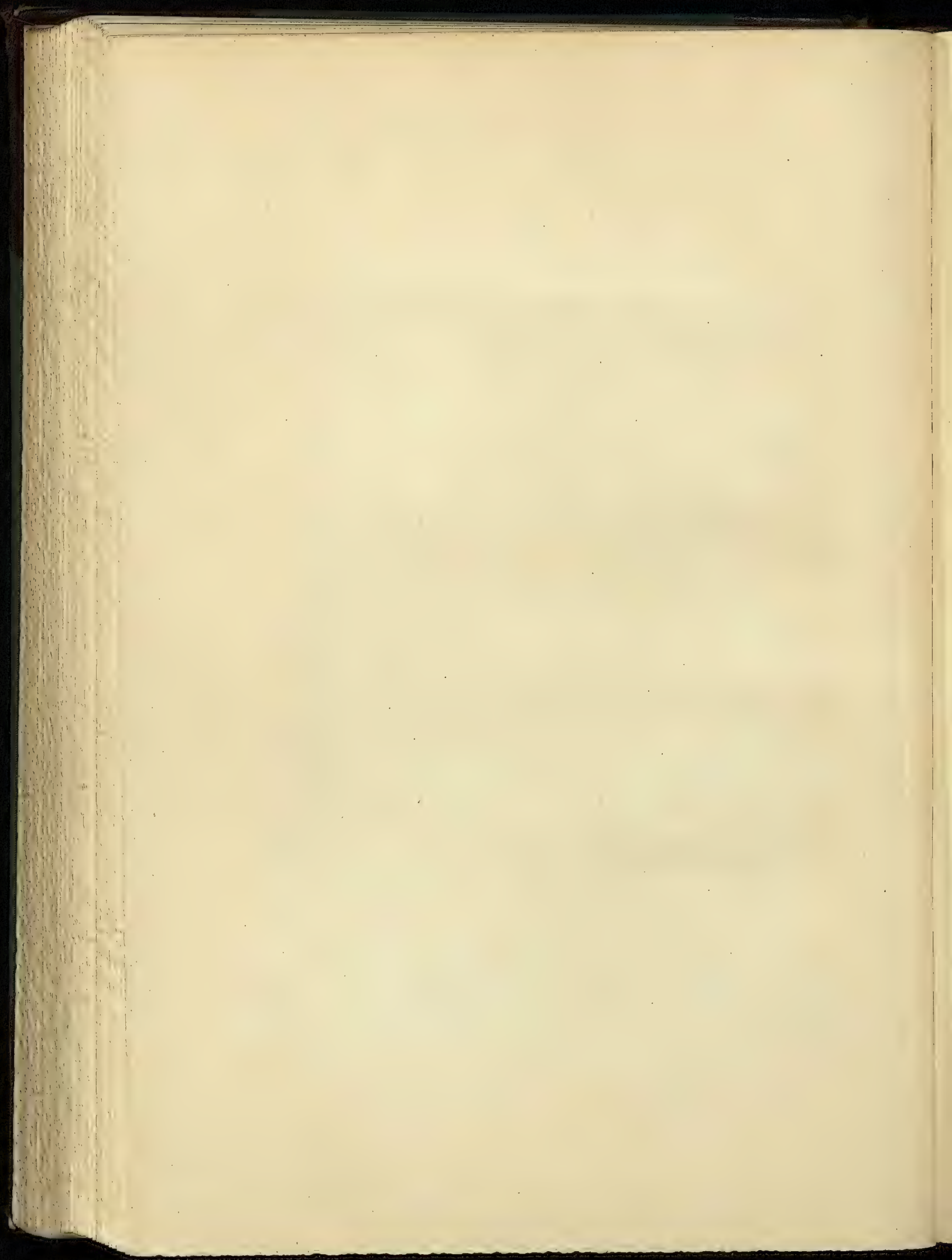
Wilhelm Kaulbach родился въ 1805 году, въ княжествѣ Вальдекъ. Отецъ его былъ золотыхъ дѣлъ мастеръ, граверъ и миниатюристъ, и первые уроки живописи





ЯПОНСКАЯ АКВАРЕЛЬ. Снѣгъ.







были Вильгельмомъ получены отъ него. Біографы Каульбаха отмѣчаютъ очень рѣзкую и оригинальную черту будущаго художника: онъ всѣми силами противился уговорамъ отца стать живописцемъ, и только запутанность семейныхъ дѣлъ и отцовскія настоянія заставили его въ 1822 году поступить въ мюнхенскую мастерскую Корнеліуса. Вліяніе



Рис. 274. Вильгельмъ Каульбахъ. Рисунокъ къ «Рейнеке-Лису». Лисъ и заяць передъ трономъ льва.

школы Шадова, Овербека и Корнеліуса уже сдѣлало свое дѣло на почвѣ объединенія Германіи и поворотило искусство въ новое русло—народности. Въ 1826 году король Людвигъ стянулъ въ Мюнхенъ всѣхъ выдающихся художниковъ, и въ томъ числѣ Корнеліуса съ учениками. Тутъ, работая надъ мифологическими сюжетами, молодой живописецъ скучалъ и искалъ болѣе живой дѣятельности. И онъ принялся за типы сумасшедшаго дома, исполненные имъ съ подъемомъ истиннаго таланта и прославившіе его болѣе, чѣмъ фрески Мюнхенскаго музея.

Въ Каульбахѣ сочеталось два направленія: юмориста и грандіознаго художника





Рис. 275. Вильгельм Кайльбахъ. Фрески Берлинскаго музея. Разрушеніе Іерусалима.



фресокъ. Природный юморъ прорывается у него всюду, и серьезная важность колоссальныхъ композицій не мѣшаетъ на ряду съ ними сверкать во всей силѣ самой острой сатиры. Недаромъ одной изъ лучшихъ работъ Каульбаха принято считать иллюстраціи къ знаменитой поэмѣ Гёте „Рейнеке-Лисъ“. Поэма сама по себѣ у поэта—ѣдкая сатира, и живописецъ явился прекраснымъ ея иллюстраторомъ. Всѣ низменные страсти и пороки человѣчества образно перенесены на звѣрей и домашнихъ животныхъ.

Та же сатирическая струя пробилась въ Каульбахѣ при писаніи наружныхъ фресокъ Мюнхенской Пинакотекы. Фрески эти озлобили противъ него всѣхъ товарищескихъ живописцевъ: онъ не постѣснился въ портретахъ изобразить всю исторію выполненія работъ по заказу Людвига. Жадность, зависть, взаимная ненависть, мелочныя ссоры—вотъ что составило сюжетъ этихъ фресокъ.

Несомнѣнно выше его работы для вестибюля Новаго Берлинскаго музея, изображающія важнѣйшіе моменты изъ исторіи человѣчества (рис. 275—277); верхнія фрески представляютъ фризъ; нижнія—собственно фрески.

Тонкимъ юморомъ отличается верхній фризъ. Онъ изображаетъ игры дѣтей соотвѣтственно тому великому событію, что изображено ниже: столпотвореніе вавилонское, битва гунновъ и такъ далѣе. Тенденція здѣсь та, что человѣчество—дѣти, и ихъ увлеченія въ общемъ міровомъ строѣ—не больше какъ дѣтскія забавы и чирюшки.

Что касается нижнихъ фресокъ Каульбаха, писанныхъ по заказу прусскаго короля Фридриха-Вильгельма, то вотъ что изображаютъ онѣ, въ хронологическомъ порядкѣ:

1) Вавилонская башня. Іегова разрушаетъ столбъ, и народы разныхъ національностей расползаются въ разныя стороны. Художникъ изобразилъ уже рѣзко сложившіяся типическія черты человѣческихъ племенъ. Пастухи, земледѣльцы и воины расходятся въ разныя стороны, олицетворяя собою потомства Сима, Хама и Іафета (Шема, Гама и Яфета). Выше виденъ разгнѣванный Іегова на фонѣ разрушающейся башни. На тронѣ изображенъ вавилонскій царь Нимрудъ; приближенные напрасно умоляютъ его покинуть разрушающійся престолъ. Въ правомъ углу картины рабочій убиваетъ кирпичомъ архитектора.

2) Расцвѣтъ Эллады. Гомеръ поетъ въ лодкѣ свои рапсодіи. На берегу пляшутъ и поютъ. На небѣ шествуетъ весь Олимпъ. Блистательный Фебъ открываетъ шествіе боговъ. Зевсъ и Гера несутся на облакѣхъ отъ жертвы. Изъ моря выплываютъ паяды. Фидіасъ выѣкаетъ статую. Философы и великіе художники группируются внизу. Тутъ и Софокль, и Архимедъ, и Солонъ. Это одна изъ удачнѣйшихъ композицій.

3) Разрушеніе Іерусалима представляетъ, быть-можетъ, слишкомъ рѣзкій скачокъ въ ходѣ всемірной исторіи отъ расцвѣта Эллады. Здѣсь изображенъ тотъ мощный ударъ, который нанесенъ былъ Римомъ еврейскому государству, павшему навсегда. Изъ группъ здѣсь болѣе всего обращаетъ вниманіе: вѣчный жидъ Агасеръ, преслѣдуемый фуріями и изображенный въ лѣвомъ углу картины, и священникъ, закалывающій себя, чтобы избѣжать позорнаго плѣна,—занимающій центръ картины





Рис. 276. Вильгельмъ Каульбахъ, фрески Берлинскаго музея. Каталическая битва.



(рис. 275). Но первые христiане, охраняемые ангелами, съ пѣніемъ псалмовъ спокойно идутъ съ пальмовыми вѣтвями: они чужды страха и ужаса. Выше ихъ виденъ Титъ, вѣзжающій на конѣ въ разрушенный городъ. На небесахъ виденъ Іегова, окруженный ветхозавѣтными пророками.

4) Каталаунская битва (456 г.) — композиція, имѣющая основой германское преданіе о томъ, что души павшихъ въ сраженіи римлянъ и германцевъ, возлетая къ небу, продолжали въ воздухѣ упорный бой, не желая уступить врагу. Картонъ этотъ былъ написанъ еще въ 1835 году, это лучшая вещь изъ всѣхъ фресокъ по силѣ и мощи трактовки. Видно, какъ мертвые начинаютъ шевелиться, пробуждаются и наконецъ взлетаютъ на воздухъ. Слѣва виденъ Теодорихъ, поддерживаемый сыновьями, справа — Атила съ бичомъ въ рукахъ, олицетворяющимъ его прозвище (рис. 276).

5) Крестоносцы подъ Іерусалимомъ. Менѣе удачная композиція, чѣмъ предыдущія. Крестоносцы впервые видятъ Іерусалимъ. На небесахъ теперь уже не Іегова, а Христосъ въ сопровожденіи пророковъ привѣтствуетъ пришельцевъ. Готфридъ Бульонскій подноситъ свою корону „царю небесному“. Посрединѣ композиціи изображенъ Петръ Амьенскій въ волосяной рубашкѣ, воздымающій кверху свой крестъ. Слѣва — Танкредъ, держа за руку свою жену, воинственно потрясаетъ мечомъ.

6) Эпоха Возрожденія — картина въ высшей степени интересная по огромному количеству собранныхъ тутъ портретовъ. Посрединѣ стоитъ Лютеръ и держитъ надъ головой евангеліе. Направо (отъ зрителя) внизу помѣщена группа, среди которой можно замѣтить Эразма Роттердамскаго и Петрарку; нѣсколько лѣвѣе, лицомъ къ первой группѣ, помѣщены: Шекспиръ, Сервантесъ, а ближе къ рамкѣ картины — Гансъ Саксъ. Надъ первой группой, наверху, замѣтны: Леонардо да-Винчи, Дюреръ, Гуттенбергъ, Фишеръ, Рафаэль, Микель Анджеоло. Налѣво обращаетъ болѣе всѣхъ на себя вниманіе фигура Колумба. Наверху — Тихо де-Браге, Коперникъ, чертящій сферу. Возлѣ самого Лютера — Цвингли и Гусъ. Правѣе — Абельяръ и Савонаролла, подъ ними Густавъ-Адольфъ и другіе представители власти. Слѣва — тоже представители власти: Елизавета Англійская, Вильгельмъ Оранскій, Морицъ Саксонскій, еще ниже — Меланхтонъ и т. д. (рис. 277).

Картина эта вызвала много нападокъ на автора. Художника упрекаютъ за то, что она лишена внутренней связи, группы разрознены и обособлены. Въ общемъ, конечно, вся картина навѣяна „Аѳинской школой“ Рафаэля.

Какъ бы въ pendant къ этимъ грандіознымъ фрескамъ является картина, изображающая „Вѣкъ Нерона“, гдѣ цезарь, одѣтый Аполлономъ, провозглашаетъ себя богомъ. Внизу распинаютъ христiанъ, а на ступеняхъ дворца совершается оргія.

Если Корнеліусъ былъ докторъ философіи, то Каульбахъ писалъ по готовымъ рецептамъ программы на всевозможныя событія. Онъ былъ внимательнѣе, чѣмъ Корнеліусъ, къ рисунку, но красокъ не чувствовалъ и не нашелъ ни одного красочнаго пятна за всю жизнь. Словомъ, его предчувствія юноши оправдались — изъ него великаго художника не вышло, — и громадныя закрашенные стѣны остались мертвыми и скучными для позднѣйшихъ поколѣній.



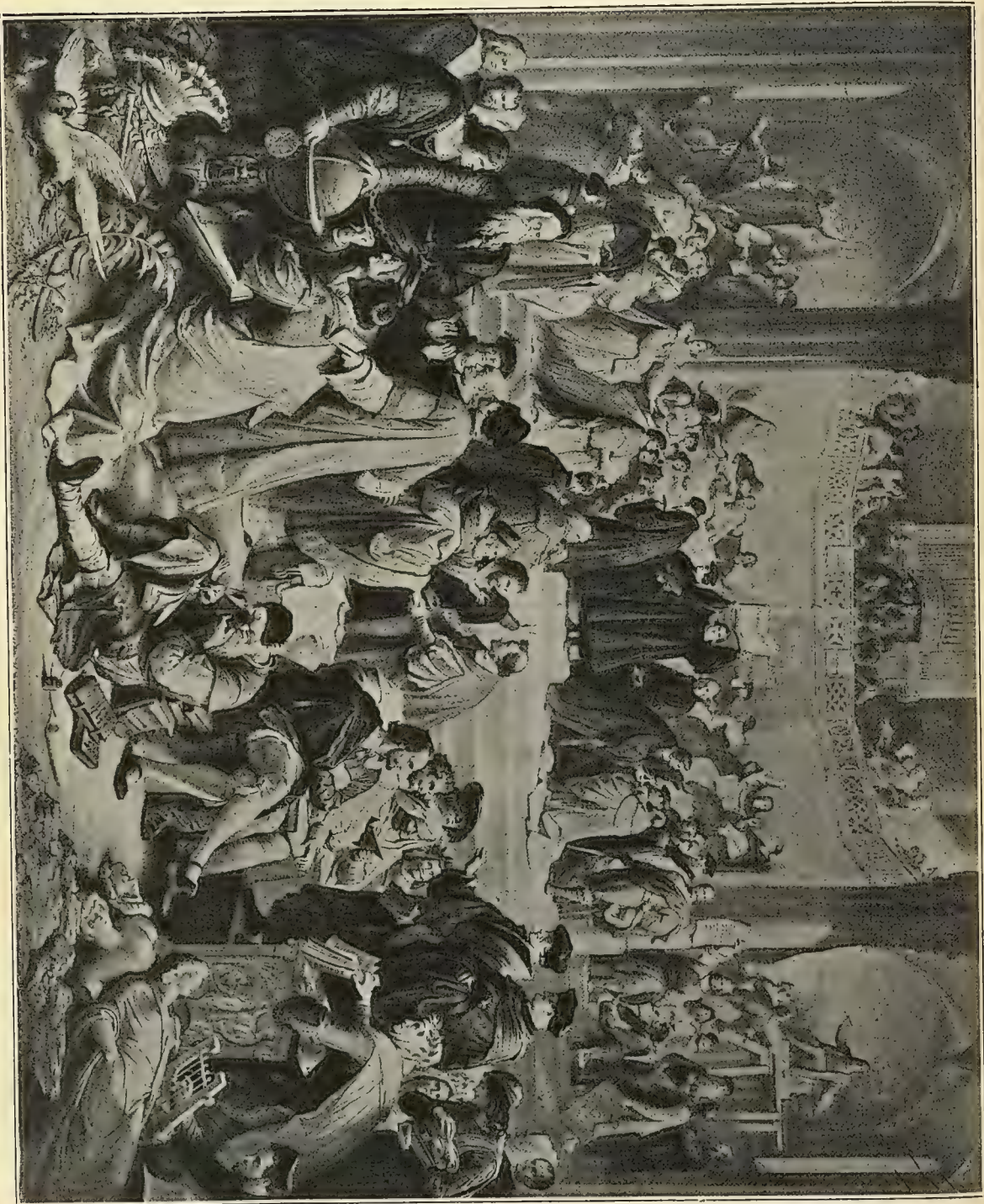


Рис. 277. Вильгельм Кайльбахъ. Фрески Берлинскаго музея. Эпоха Возрожденія.



Въ Каульбахѣ была черта, совершенно чуждая Корнелиусу: онъ любилъ подчеркнуть чувственность и двусмысленность положенія. Онъ обнажаетъ при каждомъ удобномъ случаѣ женщину, привлекая зрителя этой стороной изображенія. Онъ оставилъ послѣ себя рядъ эротическихъ рисунковъ, которые во всякомъ случаѣ талантливыѣ фресокъ.

Въ Дюссельдорфѣ тоже писались фрески. Альфредъ Ретель написалъ въ императорской залѣ Ахена рядъ фресокъ изъ жизни Карла Великаго. Это уже гораздо выше мюнхенцевъ по силѣ, простотѣ и даже колориту. Его „Переходъ Ганнибала черезъ Альпы“ можетъ поставить его на ряду съ первоклассными художниками его времени. Закончилъ онъ свою дѣятельность послѣ июльской революціи „Танцемъ смерти“—и, сойдя съ ума сорока двухъ лѣтъ, погибъ для искусства.

Весьма оригинальна фигура Швинда (1804—1871)—талантливаго вѣнскаго уроженца, примкнувшаго, какъ романтикъ, къ дюссельдорфцамъ. Онъ имѣлъ склонность къ писанію кобальдовъ, фей, рыцарей и прекрасныхъ женщинъ, и въ то же время отлично писалъ реальныя вещи: таково его „Свадебное путешествіе“. Но все же за нимъ упрочилось названіе „послѣдняго романтика“.

Этотъ послѣдній романтикъ, судя по портрету, представляетъ собою упитаннаго человѣка, съ усами, какъ и у Каульбаха, съ гладко зачесанными назадъ сѣдыми волосами. По обличію онъ не то министръ, не то золотыхъ дѣлъ мастеръ; и только въ глазахъ и въ бровяхъ свѣтится что-то прекрасное, недюжинное.

Швиндъ искренно сознавался, что вѣрить въ фей и русалокъ. Это не мѣшало ему называть себя завистливой скотиной и увѣрять, что картины можно подраздѣлять только на двѣ категоріи: которыя покупаютъ и которыхъ не покупаютъ. Лично онъ требовалъ отъ художника полной самостоятельности и не выносилъ ихъ подражаній—особенно иностранцамъ, такъ какъ требовалъ отъ поэта національности. Онъ говорилъ:

— Deus in nobis!

И онъ требовалъ, чтобъ каждый художникъ внутри себя находилъ художественные образы, а не извнѣ.

Швиндъ въ концѣ жизни остался одинокимъ; онъ острилъ, что Академія стала „Академіей безобразныхъ искусствъ“, и съ грустью видѣлъ увяданіе его милаго романтизма. Ему казалось, что современные художники все описываютъ „несчастные случаи“, а не пишутъ картины. Когда, умирающій, онъ узналъ о провозглашеніи въ Версалѣ единства Германіи, онъ выпилъ бокалъ шампанскаго за будущность отечества. Но въ будущность искусства онъ, кажется, не вѣрилъ.

Однако совокупность трудовъ всѣхъ этихъ художниковъ не подвинула впередъ нѣмецкаго искусства. И когда, послѣ долгой замкнутости отъ сосѣдей—бельгійцевъ, англичанъ и французовъ,—они рѣшились заглянуть къ нимъ, узнать, что тамъ дѣлается,—оказалось, что они отстали, и что надлежитъ бросить свое тряпье и браться за новое искусство.

„Картонный стиль“ нѣмцевъ пришлось сдать въ архивъ. Молодежь рискнула пойти противъ картоновъ. Первый откликнулся на это Ансельмъ Фейербахъ и пошелъ учиться къ иностранцамъ. Онъ не былъ понятъ современниками, т. е. не былъ въ



модѣ. Это большое счастье,—и лучше быть Фейербахомъ при жизни, чѣмъ Каульбахомъ послѣ смерти, т.-е. утратить въ потомствѣ всю свою славу, которой окружали живого художника. И Фейербахъ не отдѣлался еще отъ классицизма: его „Пиръ у Платона“ отзывался постановкой пьесы Берлинскаго театра; его „Данте въ Равеннѣ“ отзывался Германіей, а не Италіей. Тѣмъ не менѣе Фейербахъ ближе, чѣмъ кто-нибудь изъ нѣмцевъ, подошелъ къ художникамъ Франціи, и его легко спутать съ французами, хотя въ немъ не было ихъ реалистической смѣлости. Его „Ифигенія“ безконечно выше работъ его предшественниковъ, но въ складахъ туники больше



Рис. 278. Фейербахъ. Ифигенія.

академичности, чѣмъ въ любой статуэткѣ Тапагры. Въ его „Медеѣ“, очень хорошо задумана композиція. Моряки, сдвигающіе въ море судно, однообразны, но смѣлы; а ребенокъ, стоящій на первомъ планѣ, позируетъ, и неинтересно. Онъ вообще не любитъ давать движенія: его герои замерли въ созерцательныхъ позахъ, какъ будто поднялся занавѣсъ надъ живой картиной. Фейербахъ — большой шагъ впередъ для его современниковъ и устарѣлый живописецъ для насъ.

Карлъ Пилоти (Piloty, родился въ 1826 году, умеръ въ 1886) — сынъ художника, учился въ Антверпенѣ и Парижѣ; отсюда онъ вынесъ свой блестящій колоритъ и сравнительную легкость композиціи, давшіе ему одно изъ первыхъ мѣстъ среди германскихъ художниковъ. Онъ былъ прекраснымъ техникомъ-преподавателемъ, и не мудрено, что его сдѣлали директоромъ Мюнхенской Академіи. Композиціи его были грандіозны, фееричны. Принесенное имъ изъ Бельгіи и Франціи чув-

ство колорита казалось чѣмъ-то небывалымъ, наконецъ-то открытымъ въ области живописи. Его „Сени надъ трупомъ Валленштейна“ говоритъ о близкомъ знакомствѣ съ Деларошемъ и его „Кромвелемъ“. Яркая палитра Пилоти совершенно передвинула вкусы нѣмцевъ, воспитанныхъ на „назарейцахъ“ и ихъ преемникахъ: это былъ крупный шагъ впередъ. Его „Галилей въ темницѣ“, „Смерть цезаря“, „Туснельда въ триумфѣ Германика“ — все это крупныя произведенія, возбуждавшія въ свое время восторги.

Его преподавательскій талантъ создалъ цѣлую школу художниковъ. Довольно назвать имена Макарта, Ленбаха, Дефреггера, Лиценъ-Мейера, Грюцнера и другихъ, чтобы поставить Пилоти на видное мѣсто въ прогрессивномъ движеніи германскаго искусства въ XIX вѣкѣ.

Гансъ Макартъ (1840—1899) — прямая противоположность веѣмъ мюнхенцамъ школы Корнеліуса. Онъ весь ушелъ въ колоритъ. Уволенный за бездарность изъ



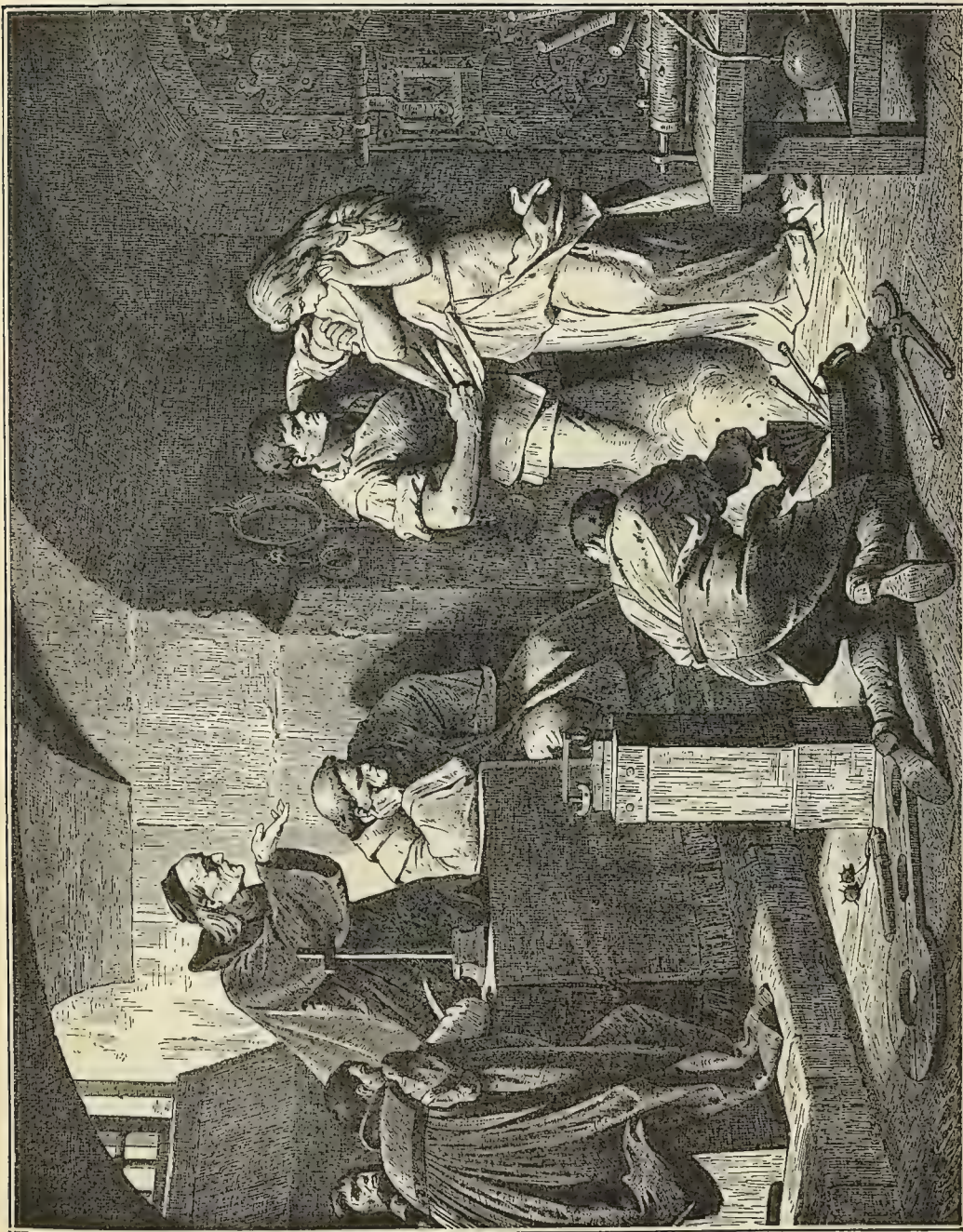


Рис. 279. Пилоты. Судъ надъ колдуньей.





Рис. 280. Гансъ Макартъ. Женскій портретъ.



Вѣнской Академіи, онъ поступилъ къ Пилоти и подъ его руководствомъ развился въ виртуознаго колориста. Это былъ талантъ декоратора. Онъ сумѣлъ повліять на обстановку и украшенія комнатъ, на дамскія моды. Онъ сдѣлался образцомъ „художественныхъ“ обстановокъ квартиръ. Въ его мастерской висѣли колоссальные ковры, ткани, мѣха, оружіе, стояли вазы, громадные пучки сухихъ травъ. Все это перенималось, переходило въ салоны буржуазіи—и являлось модой. Макартъ купилъ великолѣпные книжные шкапы старой Нюрнбергской работы; всѣ захотѣли имѣть такіе же шкапы, и столыры стали ихъ дѣлать десятками. Экраны—прекрасные въ его мастерской—стали отвратительными у его поклонниковъ.

Та блестящая фантазмагорія красокъ, которую онъ поражалъ современниковъ, была



Рис. 281. Максъ. Вивисекторъ.

въ сущности фейерверкомъ. Онъ блеснулъ на мгновеніе и исчезъ. Онъ не былъ поэтомъ, глубоко чувствующимъ идею своего произведенія, онъ не былъ техникомъ, поражающимъ блескомъ рисунка. Рисовалъ онъ изъ рукъ вонъ слабо. Вся его сила была въ колоритѣ, а формы онъ не умѣлъ воплощать. Да и колоритъ не являлся воплощеніемъ природы,—это было нѣчто совершенно отвлеченное. Отъ его картинъ оставалось впечатлѣніе эффектно написанныхъ тканей и цвѣтовъ,—но лицъ никто не запоминалъ. Это были бездушныя, безкровныя маски, съ тупымъ взглядомъ широко открытыхъ глазъ, съ головой, не связанной съ туловищемъ, написанныя въ колоритѣ, ничего общаго съ натурой не имѣющимъ.

Онъ всю душу, весь свой талантъ сосредоточивалъ на симфоніи красокъ. Онъ расцвѣтилъ безцвѣтную германскую живопись. Слабый художникъ-техникъ, онъ своимъ внутреннимъ непосредственнымъ чувствомъ повернулъ въ новое русло, отклонившее въ сторону теченіе искусства. Онъ громогласно заявилъ, что живопись прежде всего должна быть живописью, а не прописью и не трактатомъ. Съ легко-





Рис. 282. Максъ. Свѣтъ (Раздача слѣпой свѣтильниковъ въ катакомбахъ).

мысленностью юноши онъ пренебрегалъ всѣмъ, чтобы создать гармоничный аккордъ красокъ. Ему не было никакого дѣла до анахронизмовъ, до исторической правды, даже до анатоміи и перспективы. Это симфоническій талантъ, не желающій считаться съ дѣйствительностью: ему смѣшны разсудочность и ученая штудировка картинъ Каульбаха. Конечно, на него вліялъ Рубенсъ, но онъ ему не подражалъ: онъ только хотѣлъ стать Рубенсомъ XIX вѣка.





Рис. 283. Ленбахъ. Головка.

Особое мѣсто занимаетъ въ современной живописи другой ученикъ Пилоти, Габріэль Максъ, сынъ скульптора, родившійся въ 1846 году въ Прагѣ. Въ немъ звучитъ печальная нотка сердечной боли за все угнетаемое на землѣ. Изобразить страданіе слабыхъ—вотъ его постоянная задача. И вотъ, въ дымчатыхъ прозрачныхъ тонахъ, пишетъ онъ то молоденькую дѣвушку-христіанку, распятую на крестѣ, то такую же дѣвушку среди тигровъ на аренѣ цирка, то старика-ученаго, дѣлающаго надрѣзы надъ живой собачкой. Иногда онъ изображаетъ Агасѳера предъ мертвымъ ребенкомъ, иногда профессора предъ обнаженнымъ трупомъ юной самоубійцы. Онъ любитъ та-





Рис. 284. Ленбахъ. Семейный портретъ.

инстинктивное. Тонкимъ мистицизмомъ вѣетъ отъ картины „Загробный привѣтъ“: дѣвушка играетъ на роялѣ, и матеріализованная рука тихо касается ея. Идеально-прекрасны лица Макса: просты и привлекательны. Колоритъ его, спокойный, безъ всякой бравады, вноситъ тихое лирическое успокоеніе въ душу зрителя. Недосказанность, неясность, тихое сочувствіе безпомощности—вотъ что возбуждаетъ своими картинами художникъ.

Максъ—мистикъ. Онъ родился въ домѣ, гдѣ постоянно водились привидѣнія. Послѣ смерти отца у него начались галлюцинаціи. Среди современныхъ реалистовъ онъ является яркимъ исключеніемъ по изящному благородству и фантастичной таин-



ственности своихъ произведеній. Его *Adagio*,—гдѣ изображена молодая женщина и мальчикъ-подростокъ, безмолвно сидящіе подъ безлистными деревьями, въ сумеркахъ, при восходѣ молодой луны,—по настроенію одна изъ самыхъ очаровательныхъ картинъ нашего времени.

Третій ученикъ Пилоти, Францъ Ленбахъ (1836—1905) выступилъ съ картиной „Римскій форумъ“, написанной въ Италіи подъ руководствомъ учителя, но затѣмъ перешелъ на специальность портретиста и завоевалъ себѣ громкую европейскую извѣстность, на ряду съ своими сверстниками-соперниками—Бонна и Рѣпинымъ.



Рис. 285. Фридрихъ Каульбахъ. Весна.

Ленбахъ, какъ техникъ, не представляетъ такихъ кульминаціонныхъ вершинъ, какъ Веласкесъ или Генсборо. Но какъ психологъ онъ потягается съ любымъ мастеромъ.

Выступилъ онъ въ ту эпоху, когда въ модѣ былъ Винтергальтеръ—слабый, слащавый портретистъ, писавшій точно для коробокъ конфетнаго магазина. Его генералы, императрицы, фрейлины—все были фарфоровые, розовенькіе, прилизанные. Ленбахъ—энергичный, мощный человекъ—забросилъ все эти пудры и румяна и принялся писать людей, какими они есть. Онъ былъ портретистомъ единой Германіи. Когда послѣ войны 1870—72 годовъ германцы почувствовали свою силу, явился Ленбахъ съ своей здоровой, сочной кистью. Онъ любилъ родину, любилъ своихъ соотечичей, въ немъ проснулся духъ стараго германца,—и онъ сталъ переносить на



холстъ желѣзныхъ канцлеровъ и Старыхъ Вильгельмовъ, которые въ 70 лѣтъ могли по десяти часовъ не слѣзать съ лошади. Ленбахъ понималъ свои оригиналы, чувствовалъ ихъ психологію и увѣковѣчивалъ ее на портретахъ. Обыкновенный недостатокъ всѣхъ портретистовъ заключается въ томъ, что они смотрятъ презрительно



Рис. 286. Германъ Каульбахъ. Крысоловъ.

сверху внизъ на своихъ кліентовъ, или не постигаютъ ихъ интеллекта, и остаются ниже оригиналовъ. Ленбахъ взялъ опредѣленный циклъ для своихъ работъ, писалъ только то, что чувствовалъ и понималъ. Въ его галлерей—полководцы, короли, епископы, музыканты, крупные общественные дѣятели. И главное для него въ портретѣ глаза—тутъ сосредоточено все. На лицо обращено уже меньше вниманія, а платье нерѣдко написано эскизно и сведено въ неясную полутѣнь.

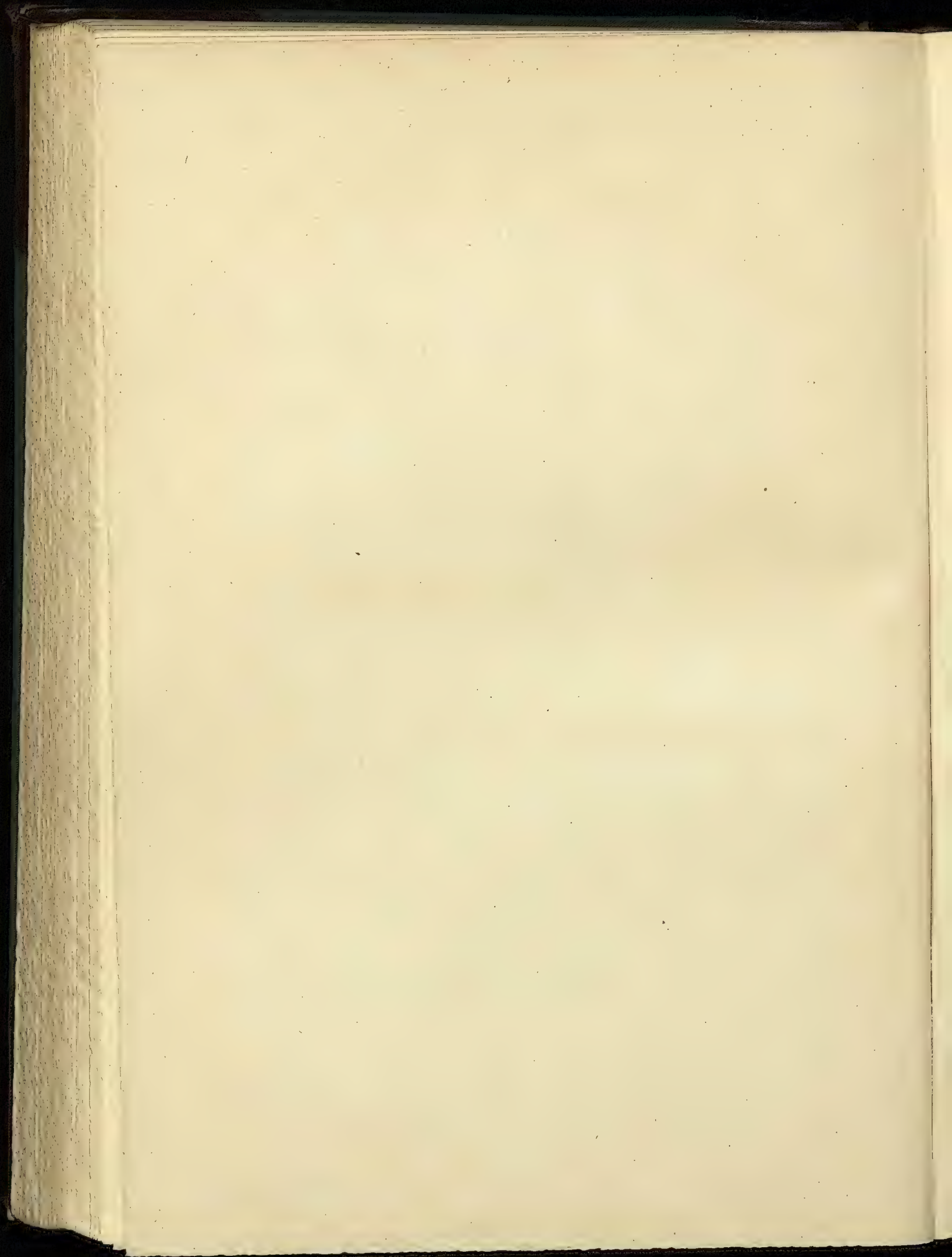
Вильгельмъ Лейбель, родившійся въ 1844 г. въ Кельнѣ, ученикъ Мюнхенскаго





Уистлеръ. Мать художника.  
Люксембургскій музей.







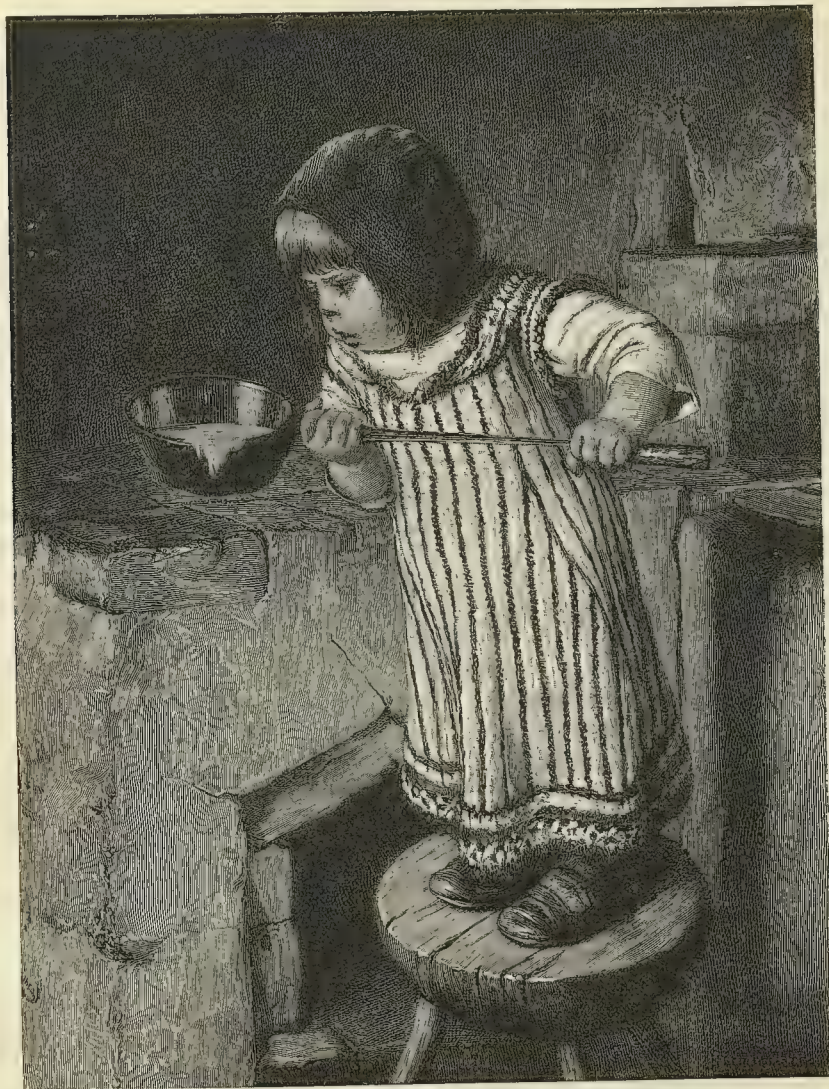


Рис. 287. Германъ Каульбахъ. Маленькая хозяйка.

художника Рамберга, продолжавшаго профессуру Пилоти, явился здоровымъ и искреннимъ нѣмецкимъ художникомъ, уже въ 1870 году получившимъ въ Парижѣ золотую медаль. Влюбленный въ Курба, онъ блистательно усвоилъ его манеру письма. Поклонникъ Миллэ, онъ и его отразилъ въ своихъ крестьянскихъ жанрахъ. Онъ врагъ анекдотическаго сюжета. Его герои сидятъ, ѣдятъ, шьютъ, мелютъ кофе, разговариваютъ—и совершенно не желаютъ смѣшить зрителя. Выписка деталей у Лейбеля изумительная,—нѣчто въ родѣ Деннера \*). Словомъ, главнѣйшая заслуга Лейбеля въ томъ, что онъ отходитъ отъ той плеяды живописцевъ, которые задавались чисто-литературными цѣлями: написать иллюстраціи къ маленькому, сочиненному ими самими, разсказу. Но то, что составляетъ очаровательную прелесть у Тургенева, Мопассана, Чехова,

\*) Бальтазаръ Деннеръ (1685—1747)—удивительно кропотливый портретистъ. превзошедшій выпиской Мессонье, Фортуни и Доу.

„Исторія Искусствъ“. П. П. Гнѣдича. Т. III.



Пушкина, то въ живописи теряло, потому что красочная форма или подавляла самую мысль картины, или мысль подавляла форму, и тогда картина переставала быть картиной. Лейбель воротилъ искусство на настоящую дорогу и приковываетъ своего зрителя не беллетристическимъ повѣствованіемъ, а исполненіемъ.

Конечно, Лейбель не явился сразу, и ему предшествовали художники, кромѣ Менцеля, показавшіе дорогу къ реализму. Таковы: Карлъ Гуссовъ, Августъ



Рис. 288. Менцель. Старый Фрицъ.

фонъ-Петтенкофенъ и Максъ Михаэль. Эти художники, подъ вліяніемъ французовъ и англичанъ, круто повернули въ сторону настоящей, искренней художественности. Петтенкофенъ ближе всѣхъ примыкаетъ къ Менцелю, хотя у него больше покоя и задумчивости, а Менцель любитъ гамъ, шумъ, движеніе, хаосъ.

Къ тѣмъ же художникамъ относятся: Дицъ, Клаусъ, Мейеръ и Гарбургеръ; подобно датчанамъ, они стали изображать тихую усладу семейной домашней жизни, всю силу вкладывая въ тончайшую наблюдательность и въ выписку деталей, которыя должны быть сведены въ одно спокойное гармоничное цѣлое.

Видное мѣсто среди нихъ занимаетъ Фрицъ-Августъ Каульбахъ. По счету Каульбахъ третій (вторымъ называютъ Германа, сына Вильгельма, ученика Пилоти, родившагося въ 1846 г.,—автора картинъ „Людовикъ XI и Оливье“, „Лукреція Борджія“ и др.), Фрицъ—троюродный племянникъ Вильгельма, родившійся въ 1850 г.—хамелеонъ, великолепно подражающій всевозможнымъ мастерамъ, но при этомъ сохраняющій строго-нѣмецкую фizioномію. Онъ больше всего любитъ экскурсіи въ область старо-германской жизни и изображаетъ хорошихъ нѣмцевъ въ средне-вѣковыхъ костюмахъ. Онъ написалъ ихъ множество и даже ввелъ въ моду женскій портретъ въ древне-германской обстановкѣ. Онъ нерѣдко писалъ свои жанры въ стилѣ Ватто, иногда Макса, иногда Генсборо. А то вдругъ онъ является въ видѣ Фра-Барталомео и Тиціана. Самое главное—что онъ превосходный колористъ.





Рис. 289. Менцель. Застольный кружок Фридриха Великаго.

### III.

#### Менцель, Кнауш, Вотье и др.

Теперь мы должны остановиться на величайшемъ германскомъ художникѣ XIX вѣка—Менцелѣ.

Менцель (1815—1905)—это едва ли не единственный изъ художниковъ Германіи, который не писалъ десятисаженныхъ композицій на аллегорическія темы, не изображалъ триумфовъ побѣдителей, не сентиментальничалъ въ патріотическихъ сюжетахъ, не возбуждалъ чувственности изысканными ракурсами женскихъ торсовъ. Это великій реа-



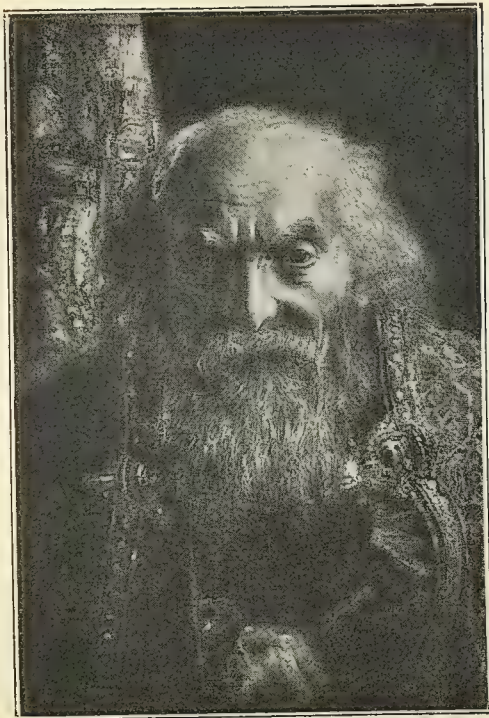


Рис. 290. Менцель. Раввинъ.

упорный, кропотливый трудъ былъ сроденъ ему. Онъ рисовалъ этикетки на бутылки, меню, прейскуранты, свадебные билеты. Ему совѣтовали учиться серьезно, поступить въ Академію. Онъ поступилъ, но никакихъ успѣховъ тамъ не оказалъ, и вскорѣ бросилъ и академическихъ профессоровъ и студию. Его влекла живая жизнь, и въ указаніяхъ рутинеровъ-учителей онъ не нуждался.

Юношѣ всего было 19 лѣтъ, когда онъ выпустилъ альбомъ литографій: „Терніи художественной славы“, сдѣланный на текстъ Гёте. Въ двѣнадцать послѣдовательныхъ рисунковъ онъ изобразилъ, какъ въ мальчикѣ зарождается любовь къ искусству и какія препятствія ставить ему на каждомъ шагу жизнь. Несомнѣнно, въ этихъ юношескихъ композиціяхъ уже чувствуется заря крупнаго таланта. Вскорѣ онъ взялся за масляныя краски и сталъ писать картины сперва лѣвой рукой (отъ рожденія онъ былъ лѣвшій), потомъ правой. Впослѣдствіи онъ писалъ по желанію обѣими руками, въ зависимости отъ стороны, откуда падаетъ на него свѣтъ.

Послѣ нѣсколькихъ попытокъ, болѣе или менѣе неудачныхъ, Менцель выступилъ съ компози-

листъ, и притомъ реалистъ-мыслитель. Онъ шелъ всегда впереди своихъ современниковъ-художниковъ, впереди Академіи, впереди толпы. Ему позволительно было относиться скептически даже къ художественнымъ академіямъ, хотя бы потому, что онъ былъ почти самоучка, а писалъ лучше прославленныхъ профессоровъ.

Родился Адольфъ Менцель какъ разъ послѣ того, когда Германія оживала послѣ истомившихъ ее Наполеоновскихъ войнъ. Отецъ его былъ инспекторъ женской школы въ Бреславлѣ. Давалъ онъ образованіе сыну дома, готовя его къ ученой карьерѣ. Любовь къ рисованію обнаружилась у мальчика рано. Вдобавокъ старикъ Менцель приобрѣлъ литографію, и Адольфъ взялся за литографскій карандашъ. Литографію вскорѣ отецъ перенесъ въ Берлинъ и въ 1832 г. умеръ, оставивъ семнадцатилѣтняго мальчика сиротою.

Но онъ не былъ сиротою, потому что



Рис. 291. Менцель. Символическое изображеніе безвыходнаго положенія Пруссіи въ 1759—1760 гг.





Рис. 292. Менцель. Сеидне Густава-Адольфа съ женою.



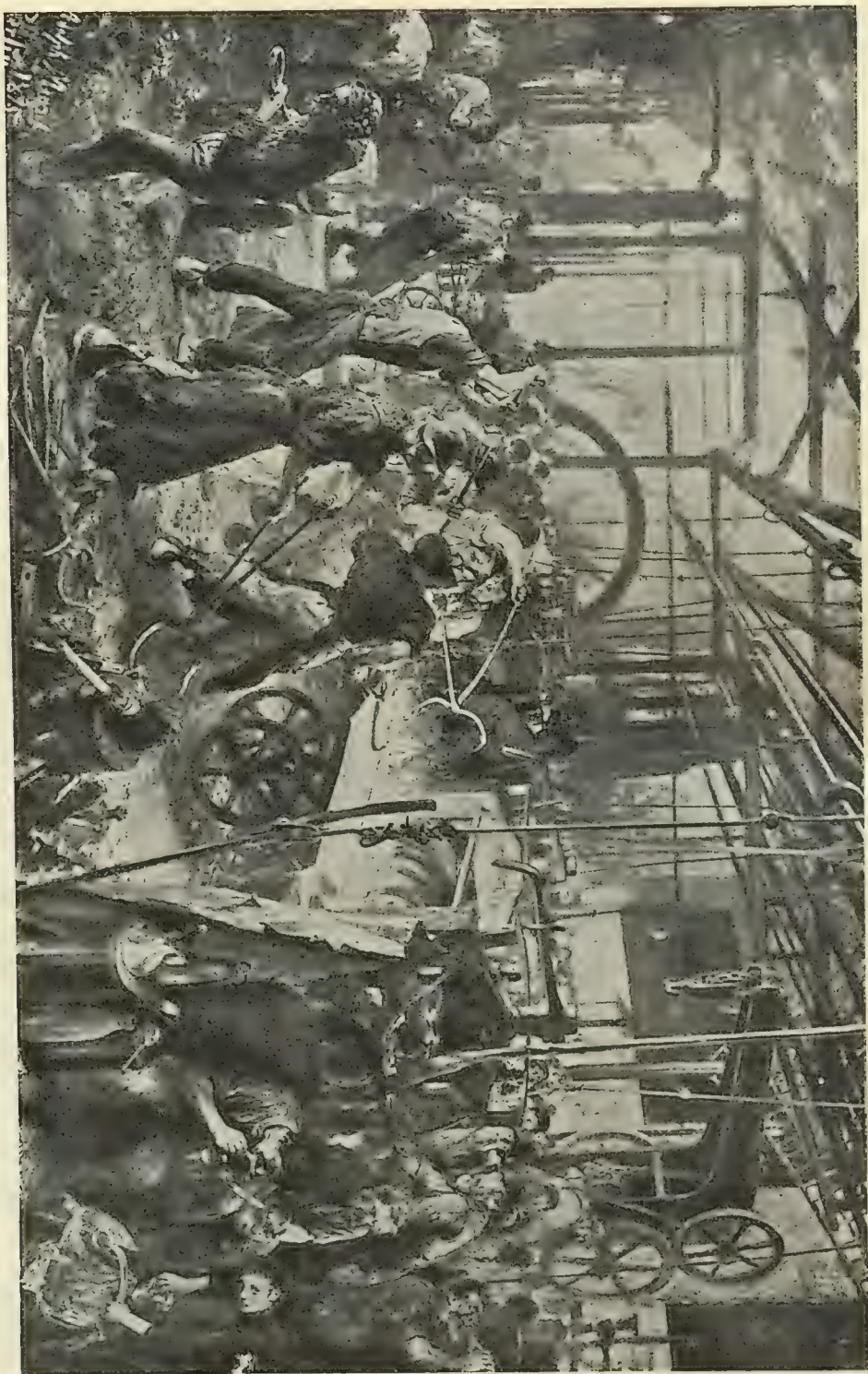


Рис. 293. Мендель. Нельзопрокатный заводъ.



цій „Судъ“. Передъ судьями лежитъ на носилкахъ убитая женщина; ея мужъ, въ мелодраматической позѣ, требуетъ отъ судей правосудія. Налѣво стоятъ закованные убійцы. Направо — нянька объясняетъ сыну убитой весь ужасъ совершившагося. Если взять въ расчетъ, что картина написана 24-лѣтнимъ художникомъ-самоучкой, то придется, несмотря на недостатки, признать ее истинно-талантливымъ произведеніемъ.

Но извѣстность Менцеля росла по преимуществу какъ иллюстратора-литографа. Въ этомъ отношеніи онъ сыгралъ для Германіи XIX вѣка ту же роль, какъ нѣкогда Дюреръ. Какъ Дюреръ усовершенствовалъ гравюру на деревѣ, такъ и Менцель усовершенствовалъ травленіе на камнѣ, и его заслуги въ этомъ отношеніи огромны. Блестящимъ памятникомъ этого періода Менцель оставилъ свой солидный трудъ: „Исторія Бранденбургскаго курфюршества“. Особенно же имѣетъ значеніе его „Исторія Фридриха Великаго“, изданная извѣстнымъ тогда книгопродавцемъ Вагнеромъ. Для „Фридриха“ рѣшено было сдѣлать 400 рисунковъ и отдать ихъ выгравировать на деревѣ. Молодой художникъ задумалъ отрѣшиться отъ литографскаго способа воспроизведенія и сталъ рисовать по загрунтованнымъ мѣломъ деревяннымъ доскамъ.

За трудъ онъ взялся строго и серьезно: соборы, дворцы, галлерей, архивы, библіотеки—все даетъ ему матеріалъ. Въ арсеналахъ онъ разыскиваетъ оружіе, формы войскъ. Онъ читаетъ неизданные мемуары, дѣлаетъ копіи съ портретовъ. Фридрихъ живьемъ выступаетъ у него въ рисункахъ. Сначала какъ будто на него оказываетъ вліяніе Орасъ Вернэ, иллюстрировавшій исторію Наполеона. Но затѣмъ онъ дѣлается все болѣе самостоятельнымъ, и солидный трудъ Куглера: „Біографія Фридриха“ явился не менѣе солидно изукрашеннымъ съ художественной стороны.

Успѣхъ изданія былъ огромный, и слѣдующимъ издателемъ Менцеля былъ самъ король Фридрихъ-Вильгельмъ IV, который въ 1843 году рѣшилъ издать „Сочиненія Фридриха Великаго“. Художникъ долженъ былъ сдѣлать 200 рисунковъ; не



Рис. 294. Кнаусъ. Самый довольный въ мірѣ гражданинъ.





Рис. 295. Кнаузь. Подъ рыцарской защитой.

болѣе 12 сантиметровъ ширины каждый. Тутъ были и виньетки, и портреты, и историческій жанръ, и баталіи, и аллегоріи. Менцелю была предоставлена полная свобода, и онъ иногда довольно зло иронизировалъ въ рисункахъ надъ державнымъ авторомъ, иллюстрируя его между строкъ. Такъ, напримѣръ, въ главѣ, гдѣ Фридрихъ высоко ставитъ эгоизмъ, какъ одно изъ благороднѣйшихъ проявленій человѣческой души, онъ изобразилъ сцену: подмастерье кидается въ воду, чтобъ спасти утопаю-



паго ребенка. Многія виньетки поистинѣ превосходны. Какъ на примѣръ, можно указать на „Пруссію въ 1759—1760 гг.“; Пруссія въ то время была атакована Россіей, Франціей и Австріей и находилась въ безвыходномъ положеніи (рис. 291). Изображены двѣ руки,—правая забинтована: она вся въ ранахъ, но необходимо надѣтъ на нее желѣзную перчатку, которую лѣвая рука приготовила для нея.

Эта иллюстрированная работа дала матеріалъ художнику написать рядъ картинъ масляными красками изъ жизни того же короля. Къ нимъ относятся: „Просьба королю“—крестьяне подаютъ просьбу проѣзжающему по дорогѣ Фридриху, „Застольный кружокъ Фридриха Великаго въ 1750 г.“ (рис. 289), „Концертъ въ Сансуси“ и пр. Всюду поражаетъ реализмъ выполненія, удивительная экспрессія. Въ „Концертѣ“ изображенъ играющимъ на флейтѣ самъ король. Аккомпанируетъ ему Бахъ. Нѣсколько позднѣе, въ половинѣ пятидесятихъ годовъ, Менцель пишетъ „Присягу Фридриху“ и „Фридриха подъ Гохкирхеномъ“. Одновременно съ этимъ онъ рисуетъ сцены изъ жизни Фридриха перомъ, акварелью, гуашью и т. д. Всѣхъ такихъ работъ у него болѣе тысячи.



Рис. 296. Кнаузъ. «Я обожду»..

Когда Пруссія выступила на первый планъ, Менцель — этотъ крохотный кобольдъ въ большомъ цилиндрѣ—вдругъ сталъ во главѣ художественнаго движенія, и занялъ это мѣсто по заслугамъ. Первой его блестящей картиной было „Коронованіе Вильгельма въ Кёнигсбергѣ“. Это одна изъ самыхъ удивительныхъ картинъ, написанныхъ на столь великолѣпную тему. Въ ней есть историческая могучая композиція и въ то же время виртуозная легкость письма. Художника не затруднила ни масса портретовъ, ни перспектива стараго собора, ни красный цвѣтъ мундировъ.

Не затруднило его въ послѣдствіи и изображеніе тысячной толпы на улицѣ „Unter den Linden“, въ ожиданіи проѣзда короля въ армію. И тутъ у него вышла не уличная сцена, а историческая картина, болѣе вѣрная дѣйствительности, чѣмъ любая фотографія.

Послѣ войны, когда единая Германія воспрянула, Менцель сдѣлался свѣтскимъ





Рис. 297. Кнаусъ. Деревенскій аристократъ.

живописцемъ. Онъ написалъ рядъ самыхъ блестящихъ великосвѣтскихъ баловъ и „Cercle“—такъ же легко, воздушно и спокойно, какъ будто шутилъ кистью, но все же съ блестящимъ знаніемъ рисунка и самымъ реалистическимъ колоритомъ. Потомъ онъ перебросилъ свою дѣятельность на улицы: въ Парижѣ онъ написалъ



Тюльри въ воскресный день, въ Киссингенѣ—прогулку у источника, въ Веронѣ — Piazz'u, въ Гапштейнѣ—религіозную процессію. Когда онъ ѣхалъ въ вагонѣ, его интересовали пассажиры,—и потомъ онъ писалъ съ нихъ удивительные жанры.

Съ улицы онъ перешелъ на фабрики и заводы. Здѣсь его паровая кузница, написанная съ безпощадной правдой, оставила позади себя все, что писалось въ этомъ родѣ до Менцеля. По живописи она равна Курбэ и Брауну, но по трудности композиціи внѣ конкурса.



Рис. 298. Вотье. Арестъ.

Такимъ образомъ Менцель является огромнымъ, всеохватывающимъ талантомъ. Никогда не руководя никакими академіями, отказываясь отъ учениковъ, онъ шелъ прямо, упорно, одинъ,—проповѣдуя реализмъ въ то время, когда еще Корнелиусъ изнывалъ надъ своими диссертациями. Менцель видѣлъ всю ложь, всю вздорность назарейцевъ, всю пустоту Каульбаха, ненужную грандіозность Пилоти, неумѣлость Макарта, анекдотичность Кнауца и Вотье, и шелъ мимо нихъ—лиллипутъ—презрительно поглядывая на людскія заблужденія. Судьба послала ему девяностолѣтнюю жизнь, и онъ видѣлъ, какъ рушились вокругъ него кумиры, вчерашніе боги предавались забвенію, а онъ все шелъ впередъ, шелъ неутомимый, молчаливый.

Онъ въ Парижѣ подружился съ Мессонье. Оба были крохотные человѣчки. Мессонье ни слова не говорилъ по-нѣмецки, а Менцель—ни слова по-французски. Но въ переводчикахъ они не нуждались и рука объ руку ходили по всемірнымъ



выставкамъ. У одного была длиннѣйшая борода гнома, у другого — необъятная лысина. И они обсуждали поочередно каждую встрѣтившуюся имъ картину, движеніемъ губъ, плечей, рукъ и глазъ гримасничая другъ передъ другомъ; и они сходились въ пониманіяхъ и говорили, что трудно найти болѣе пріятныхъ товарищей для обсуждения вопросовъ искусства.

Когда Менцелю исполнилось 90 лѣтъ, императоръ Вильгельмъ захотѣлъ оказать великому художнику почетъ, еще небывалый въ лѣтописяхъ искусства: и онъ



Рис. 299. Вотье. Этюдъ для картины «Арестъ».

распорядился, чтобы передъ старикомъ продефилировали гвардейскіе эскадроны и отдали ему воинскую честь. Старикъ стоялъ, хмурился и тоже салютовалъ.

Стремленіе къ реализму породило демократическое искусство — изображеніе крестьянской среды. Корнеліусъ и другіе мюнхенцы не рѣшались спускаться съ своихъ заоблачныхъ высотъ и унижаться до Тенирса. Когда являлись искренніе художники, желавшіе такъ или иначе отразить народный бытъ, на нихъ смотрѣли съ презрѣніемъ. Таковъ былъ Бюрнелъ (р. 1802 г.). Онъ любилъ писать незатѣйливыя сцены изъ жизни швейцарскихъ охотниковъ, занесенныя снѣгомъ хижины. Въ немъ есть поэзія, — во всякомъ случаѣ болѣе поэзіи, чѣмъ техники. Сильнѣе въ послѣднемъ отношеніи былъ Карлъ Шпидвегъ — превосходный жанристъ-наблюдатель. Его „Ман-



сарда“, изображающая стараго холостяка, поливающего изъ какого-то кофейника цвѣты, говоритъ больше, чѣмъ сотни картинъ съ содержаніемъ. Онъ любилъ изображать коллекціонеровъ, любителей цвѣтовъ и птицъ, — и изображалъ съ искренней любовью. Этотъ Шпицвегъ—былъ полжизни аптекаремъ, потомъ поселился на чердакѣ, обставился книгами и сталъ бѣднякомъ-пролетаріемъ. Это не помѣшало ему съѣздить и въ Парижъ, и въ Лондонъ, и въ Антверпенъ,—и писать порою пейзажи съ такимъ настроеніемъ, что нетрудно связать ихъ съ Бёклиномъ.

Къ нему примыкаетъ датскій уроженецъ Эдуардъ Мейергеймъ, любившій жанры изъ крестьянской жизни. Онъ прекрасно изображалъ тихіе уголки бѣдныхъ мансардъ, гдѣ бабушки учатъ внучекъ вязанью, сельскіе праздники, играющихъ дѣтей. Анекдотами онъ еще не задавался, но въ немъ уже есть всѣ элементы послѣдующаго поколѣнія.

Блестящимъ представителемъ этого поколѣнія явился Людвигъ Кнаусъ (р. 1829 г.). Онъ составилъ себѣ громкую славу первокласснаго жанриста безчисленными жанровыми картинами, въ которыхъ сумѣлъ проявить хорошую технику, наблюдательность, — но не могъ дать своимъ героямъ свободы. Они всѣ у него связаны условнымъ сценическимъ движеніемъ. Какъ въ плохихъ театрахъ, у плохого режиссера, актеры играютъ „въ публику“—не для пьесы, а для залы,—такъ и у Кнауса: его дѣйствующія лица живутъ не für sich, а для зрителей. Кнаусъ какъ будто, задумывая сюжетъ, говоритъ себѣ:

— А ну-ка, какъ на это посмотритъ наша публика?

Надо правду сказать, публикѣ онъ пришелся по сердцу и продавалъ свои холсты за огромную цѣну. Съ начала пятидесятихъ годовъ онъ сталъ во главѣ германскихъ жанристовъ не только по рисунку, но и по пріятному колориту. Къ сожалѣнію, анекдотичность и литературность заѣдали его. Ему мало было удачно выбрать типы, пригнать къ нимъ соответствующій сюжетъ: ему непремѣнно нужно было прицѣпить къ этому наивный анекдотъ, который бы заставилъ зрителя улыбаться помимо исполненія. Таковъ его „Самый довольный въ мірѣ гражданинъ“ (рис. 294), „Соломонова мудрость“, „Нянька“ и пр.



Рис. 300. Вотье. Ипохондрикъ.



Кнаусъ, какъ и Менцель, по неспособности долженъ быть покинуть Академію и обязанъ болѣе всего натурѣ. Долго работая въ извѣстномъ направленіи, сперва дома, потомъ въ Парижѣ, онъ прославился прекрасной своей картиной: „Золотая свадьба“ и въ 1867 г. получилъ отъ Франціи орденъ Почетнаго Легіона и золотую медаль. Въ 1875 году онъ сдѣлался профессоромъ Берлинской Академіи и сдѣлалъ ложный шагъ: желая написать что-нибудь „высокое“, онъ принялся за образа, не имѣя къ



Рис. 301. Вотье. Засада.

тому ни малѣйшаго призванія. Его „Святое семейство“—смѣсь подражаній всевозможнымъ художникамъ,—тутъ все есть, кромѣ его самого.

Лучшее, что сдѣлалъ Кнаусъ,—отдѣльныя головы и фигуры. Таковъ его старикъ-разсыльный въ прихожей, готовый покорно ждать сколько угодно времени (рис. 296); таковъ его старикъ-лѣсничій, спокойно курящій у себя въ кабинетѣ; таковъ его деревенскій аристократъ, въ башмакахъ съ пряжками и съ цвѣткомъ въ зубахъ (рис. 297). Но истинной, глубокой психологіи въ немъ немного.

На ряду съ нимъ надо поставить еще двухъ художниковъ: Вотье и Дефреггера. Кнаусъ былъ въ юности работникомъ въ оптическомъ магазинѣ отца; Вотье



готовился къ духовному званію; Дефреггеръ пасъ стада въ Тиролю. Но судьба поставила ихъ въ рядъ талантливейшихъ представителей жанра XIX вѣка.

Веніаминъ Вотье (Vautier), на ряду съ Кнаузомъ, поднялъ нѣмецкій жанръ до его настоящей высоты. Его картины затрогиваютъ самыя нѣжныя, глубокія движенія души, всегда граціозны и скромны, и всегда носятъ національный характеръ, несмотря на происхожденіе художника изъ Швейцаріи и на французское воспитаніе. Вотье родился въ 1829 году въ Моргесѣ, на Женевскомъ озерѣ, гдѣ его отецъ, мягкій, добродушный человѣкъ, былъ учителемъ и мечталъ о пасторскомъ



Рис. 302. Дефреггеръ. Танцоры явились.

мѣстѣ. Мальчика думали подготовить также къ духовному званію, но съ 1847 года онъ начинаетъ учиться рисованію въ Женевѣ, сперва у живописца Геберта, а потомъ у Лугардоне. Затѣмъ, по совѣту жанриста Жака-Альфреда ванъ-деръ-Мюйдена, онъ отправился въ Дюссельдорфскую Академію, гдѣ его рисунки были отвергнуты за „французскую манеру“ письма. Добившись все-таки принятія въ Академію, онъ остался въ ней только 8 мѣсяцевъ и перешелъ къ извѣстному художнику Иордану, который передалъ ему свою натуральность, вѣрность природѣ и пристрастіе къ сѣрому общему тону, но далеко не безцвѣтному. Въ 1853 году Вотье предпринимаетъ путешествіе на родину, гдѣ беретъ уроки у Жирарде; здѣсь впервые проявляется въ немъ стремленіе къ роднымъ мотивамъ. Полугодовое пребываніе въ Парижѣ въ 1856 году не имѣло значенія для выбраннаго имъ уже народнаго направленія. Сперва онъ беретъ сюжеты для картинъ изъ швейцарской жизни, но въ





Рис. 303. Грѣднеръ. Монастырская кухня. Изъ коллекціи Л. Ф. Маркса.

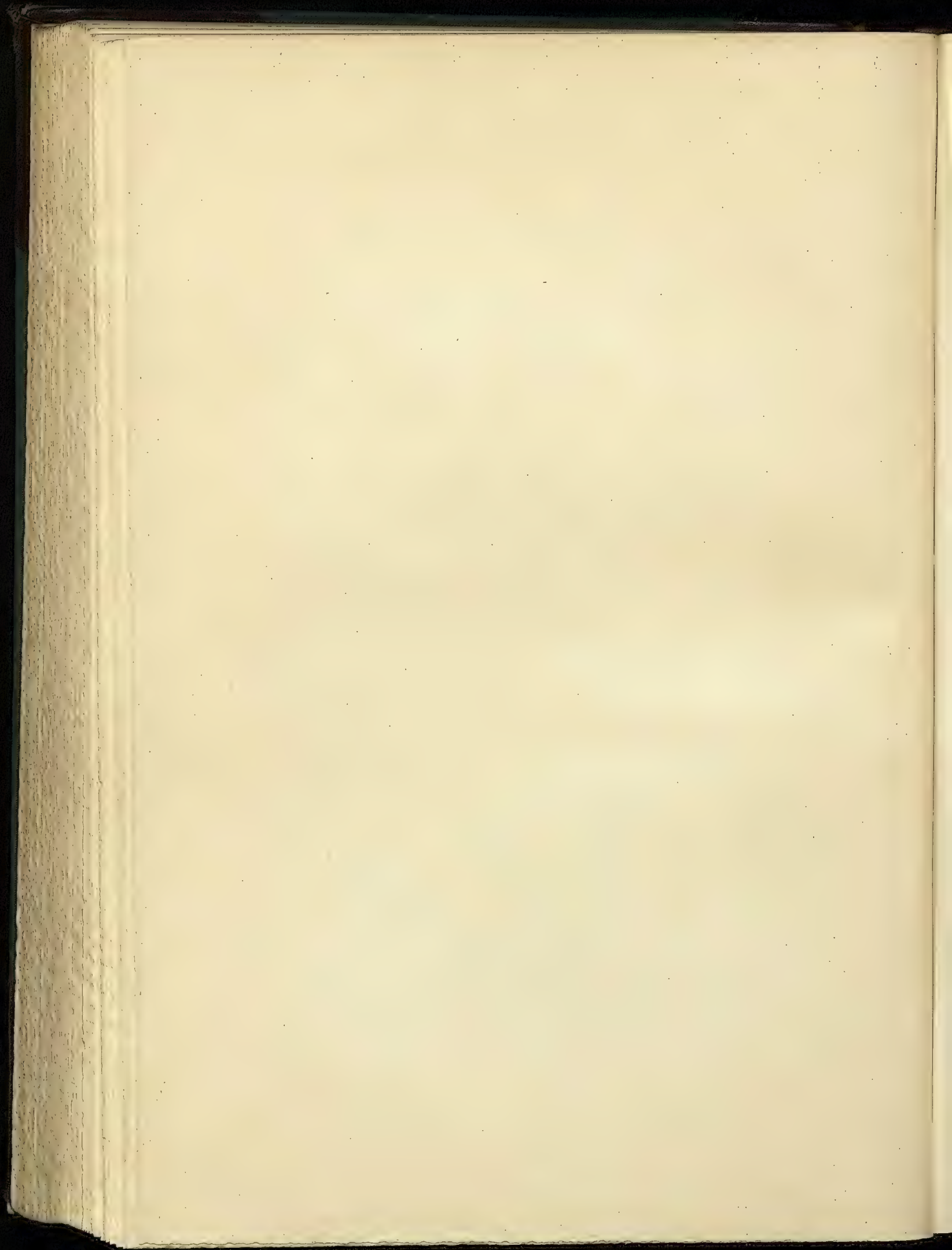
1858 году, послѣ путешествія по Шварцвальду, дѣлается классическимъ живописцемъ Шварцвальда, и особенно провинціи каменотесовъ, представляющей великолѣпные здоровые типы мужчинъ и женщинъ, сохранившихъ не только живописные костюмы временъ Реформаціи, но привычки и нравы среднихъ вѣковъ.





ЯПОНСКАЯ АКВАРЕЛЬ. Ливень.







Вотье часто останавливается на изображеніяхъ болѣзни, смерти и похоронъ. Такое настроеніе особенно ярко чувствуется въ картинѣ, написанной имъ въ 1873 году: „У постели больной“, гдѣ около умирающей молодой женщины сидитъ печально мужъ съ ребенкомъ на колѣняхъ, а въ окно виденъ солнечный день. Эта картина находится въ Берлинской національной галлерей. „Первый урокъ танцевъ“ въ Берлинской галлерей, написанный въ 1868 году, одна изъ лучшихъ вещей Вотье и особенно близка каждому нѣмцу своимъ сдержаннымъ юморомъ, свѣтлымъ жизнерадостнымъ настроеніемъ и своеобразной граціей. Всѣ картины Вотье отличаются отчетливостью, тщательностью отдѣлки въ мельчайшихъ деталяхъ. Онъ съ юности проникся чувствомъ красоты, а отсюда происходитъ его стремленіе изображать человека въ его нормальномъ, гармоничномъ состояніи души и тѣла, и потому онъ рѣдко изображаетъ разыгравшіяся страсти. Къ числу такихъ принадлежитъ его „Арестъ“ (рис. 298 и 299) — драматическое и сильное произведеніе. Обвиненнаго, который, какъ показываетъ вывѣска его лавчонки, занимался денежными дѣлами, раннимъ утромъ уводятъ жандармы шварцвальдскаго городка. Группа сосѣдей, съ булочникомъ во главѣ, провожаетъ его негодующими жестами; женщины и дѣти съ участіемъ смотрятъ на покинутыхъ женщинъ, изъ которыхъ одна, по всей вѣроятности, жена арестанта, въ безысходномъ горѣ упала на порогъ своей лавки. Тонкость трактованія характеровъ особенно ярко видна въ его „Деревенскомъ банкетѣ“, гдѣ художникъ сразу вводитъ зрителя въ міръ деревенскихъ интересовъ и партій, враждующихъ между собой. Судья — закоснѣлый бюрократъ, занимаетъ главное мѣсто и уже выражаетъ неудовольствіе на запоздавшихъ. Глава враждебной партіи, широкоплечій крестьянинъ, стоящій налѣво, вызывающе смотритъ на занявшаго прежде него мѣсто налѣво отъ судьи, въ то время какъ старый пасторъ старается всѣхъ примирить, а сидящій посрединѣ тощій школьный учитель воплощаетъ полную безразличность и смиреніе бѣдняка, зависящаго отъ всѣхъ. Главная задача Вотье — передать душевное движеніе; краски и техника имѣютъ для него второстепенное значеніе. Въ своихъ картинахъ онъ выводитъ провинціальныя типы, еще кое-гдѣ сохранившіеся до сихъ поръ. Его знаменитый „Ипохондрикъ“ (рис. 300) — типъ зачерствѣвшаго дѣльца, равнодушнаго даже къ весеннему расцвѣту; онъ плетется съ недовѣрчивымъ и сердитымъ лицомъ. Картина эта — прекрасный pendant „Я обожу“ Кнауца. Съ каждой новой картиной простого тихаго быта Вотье глубже проникаетъ въ душу своего любимаго шварцвальдскаго народа. Въ жизни нѣмца семейство играетъ важную роль, и въ картинахъ Вотье большое мѣсто отведено дѣтямъ. „Въ ваннѣ“ — милая картинка, написанная Вотье въ 1889 году. Дѣвочка лѣтъ восьми только-что выкупалась въ большомъ упатѣ, замѣняющемъ въ Шварцвальдѣ ванну, и ея мѣсто занялъ включенный братишка, старающійся вылѣзть изъ ванны и кричащій изъ всѣхъ силъ. Въ картинѣ „Засада“ (рис. 301) въ Гамбургской картинной галлерей (1884 г.), на фонѣ зимняго ландшафта, художнику весьма удались фигуры шаловливыхъ, беззаботныхъ нѣмецкихъ мальчишекъ, вырвавшихся только-что изъ школы. Любовные эпизоды рѣдко встрѣчаются у Вотье; дѣвушки и парни у него обыкновенно танцуютъ или разговариваютъ; но зато онъ съ удовольствіемъ останавливается на свадебныхъ сценахъ съ красивыми и характерными костю-



мами, хотя и не любятъ изображать необыкновенные наряды, сохранившіеся въ нѣкоторыхъ провинціяхъ до сихъ поръ. Большой популярностью пользуется его „Отдыхъ танцоровъ“—веселая картинка, представляющая эпизодъ изъ эльзасской свадьбы; и здѣсь, какъ и въ прочихъ картинахъ, художникъ обратилъ больше вниманія на содержаніе, чѣмъ на колоритъ. Въ то время какъ молодые супруги сидятъ за столомъ со стариками, молодежь прекратила танцы, чтобы отдохнуть. Однѣ изъ дѣвушекъ прислонились въ изнеможеніи къ стѣнѣ, другія заняты поправкой своихъ національных костюмовъ, мало отличающихся отъ шварцвальдскихъ. Самая хоро-



Рис. 304. Андреасъ Ахенбахъ. Отплытіе парохода во время шторма.

шенькая вытираетъ потъ съ лица, лукаво поглядывая на кавалера съ блестящими глазами, подносящаго ей стаканъ съ питьемъ. Музыканты на импровизированномъ возвышеніи прочищаютъ инструменты и освѣжаются, пока заботливая хозяйка поливаетъ полъ, чтобы прибить пыль. Картина полна простоты и игривости; находится она въ Дрезденской галлерей.

Кромѣ того, Вотье—тонкій иллюстраторъ. Особенной извѣстностью пользуются его иллюстраціи къ одной части „Мюнхгаузена“ (Обергофу), къ „Босоножкѣ“ Ауэрбаха, „Герману и Доротеѣ“, стихотвореніямъ Уланда, къ народному календарю Флемминга и т. д.

Главнымъ недочетомъ Вотье являются тѣ розовыя очки, безъ которыхъ онъ не можетъ смотрѣть на міръ Божій. Если повѣрить ему, то придется предположить, что онъ живетъ въ какомъ-то раю. Изображенныя имъ комнатки такъ уютны, опрятны,



красивы; такъ хороша природа, что видна черезъ окна, такъ ярко солнце, такъ дивно-хороши цвѣты. Деревенскія дѣвушки только притворяются грубыми. Если ноги у нихъ немножко толсты, а шея коротковата, все же онѣ — маркизы, сопедшія съ сѣвскихъ вазъ. Вышеупомянутая картина „Отдыхъ танцоровъ“ представляетъ скорѣе смотрѣ красавицъ-невѣстъ, свезенныхъ со всѣхъ концовъ царства для королевича. Такія картины, какъ „Ипохондрикъ“ — исключеніе для Вотье. Положимъ, онъ написанъ не только не хуже, а и лучше, чѣмъ Перовскій „Учитель рисованія“, но ипохондрія его все-таки напоминаетъ брызгливаго учителя рисованія, идущаго на урокъ.

У Вотье женщина всегда на первомъ планѣ и всегда хорошенькая. Кнаусъ изобразилъ мальчика, защищающаго отъ уличныхъ мальчишекъ крохотную дѣвочку. Вотье нарисовалъ дѣвочку, охраняющую отъ свѣжковъ братишку. Даже въ такой драматической картинѣ, какъ „Арестъ“, онъ на первый планъ сажаетъ молодую женщину, въ отчаяніи схватившуюся за голову, при чемъ рубашка кокетливо спустилась съ ея плеча; а въ самомъ центрѣ полотна стоитъ премиленькая дѣвочка и смотритъ на происшествіе спокойными глазами.

Къ Вотье непосредственно примыкаетъ Францъ Дефреггеръ, тиролецъ, родившійся въ 1835 году. Какъ многіе изъ художниковъ, онъ началъ съ того, что пастъ стада своего отца въ Эдергофъ, ходилъ босой, не зная, что значить шляпа, и на горныхъ кручахъ Тироля полюбилъ природу. Въ 23 года, послѣ смерти отца, онъ сдѣлался хозяиномъ. Продавъ имѣніе, онъ поѣхалъ въ Парижъ, потомъ въ Мюнхенъ. Онъ поступилъ къ Пилоти, но добра изъ этого вышло мало, такъ какъ кромѣ своего родного Тироля онъ ничего не хотѣлъ и не могъ писать. Ему шелъ уже четвертый десятокъ, когда онъ бросилъ Академію. Его попытка писать историческія картины: „Возстаніе въ Тиролѣ въ 1809 году“ — жанръ нѣсколько мелкій для общенія крупнаго факта, а „Шествіе на казнь“ — подражаніе Пилоти и Деларошу. При этомъ, какъ и всѣ позднѣйшія картины, онѣ написаны черновато и жестко. Но онъ проще Вотье, его охотники здоровѣе, дѣвицы приземистѣе. Его картины гораздо пріятнѣе въ гравюрахъ и фотографическихъ воспроизведеніяхъ, чѣмъ въ оригиналахъ.

Четвертый художникъ той же категоріи, Эдуардъ Грюцнеръ, родившійся въ 1846 году, тоже ученикъ Карла Пилоти. Онъ слабѣе Дефреггера и свои недочеты силится прикрыть анекдотичностью сюжета. Онъ избралъ своей спеціальностью анекдоты о попахъ и монахахъ, что никогда не выходитъ изъ моды, съ легкой руки Боккачіо. И надо правду сказать, что со временъ Декамерона характеристика монаховъ ни на волосъ не подвинулась впередъ. Первымъ дѣломъ, они пьяницы и обжоры. Грюцнеръ изображаетъ ихъ всегда красноносыми, съ необычайными животами, проводящими время за пивомъ и виномъ. Онъ написалъ ихъ неисчислимое количество и все въ одномъ и томъ же родѣ. Всѣ они похожи другъ на друга, написаны тщательно, но однообразно и жестко. Его иллюстраціи къ Шекспиру, которыми занимался и Пилоти, много лучше картинъ; но и здѣсь его болѣе всего привлекаетъ Фольстафъ, какъ профессиональный пьяница.



## IV.

## Пейзажисты.—Бёклинъ.—Штуккъ.—Уде и др.

На ряду съ жанромъ и исторической живописью, шло въ Германіи и развитіе пейзажа. Сперва, конечно, поклонялись Пуссену и писали античные пейзажи; потомъ пришелъ на смѣну романтизмъ, и тутъ выдвинулся Лессингъ, любившій изображать вѣковые дубы и дикія прогалины. Онъ любилъ грозу, ярость бури, сломанные деревья. Его товарищъ Блехенъ — наоборотъ, предпочиталъ грустные мотивы, да и

самъ кончилъ самоубійствомъ. Но крупный поворотъ въ пейзажѣ для нѣмцевъ сдѣлалъ Андреасъ Ахенбахъ (род. 1815 г.).

Учился онъ въ Дюссельдорфѣ. Въ 24 года онъ отправился въ Скандинавію, и тутъ, изучая Сѣверное море, онъ сбросилъ съ себя и со всей нѣмецкой пейзажной живописи условность предшественниковъ. Ни романтизма ни сентиментализма въ немъ нѣтъ и слѣда. Онъ не любитъ тихой интимности въ пейзажѣ — того, что выработали у себя французы. Онъ до послѣднихъ дней остается бравурнымъ и мощнымъ. Его влекутъ волны океана, шумные потоки. Онъ напоминаетъ голландцевъ и датчанъ, онъ мало-нѣмецъ, если можно такъ выразиться, но онъ сильной рукой направилъ въ новое русло пейзажъ, доказавъ, что можно обойтись безъ развалинъ и обрывовъ, чтобы заинтересовать зрителя.



Рис. 305. Пильгейнъ. Идиллія.

На ряду съ нимъ слѣдуетъ отмѣтить Калама (1810—1864), нѣкогда имѣвшаго огромный успѣхъ въ Россіи и за границей, впрочемъ, совершенно незаслуженный. Онъ былъ превосходный профессоръ рисованія, и славу его разносили ученики по всей Европѣ. Его виды Швейцаріи декоративны, эффектны, но писаны условной, нерѣдко ремесленной кистью. Онъ не стѣснялся придавать горамъ, уступамъ, скаламъ и деревьямъ самое неестественное освѣщеніе. Это оттолкнуло отъ него французовъ, но въ Германіи слава его не уменьшилась.

Изъ другихъ пейзажистовъ Германіи слѣдуетъ упомянуть Освальда Ахенбаха, Ганса Гуде, Эдуарда Гильдебрандта. Но пейзажъ никогда почему-то не давался нѣмцамъ и всегда оставался пасынкомъ искусства.



Движеніе впередъ было сдѣлано Адольфомъ Лиромъ, познакомившимъ Германію съ приемами Дюпрэ. Вообще французской школой начали интересоваться все больше и больше, и наконецъ появилось связующее звено между Франціей и Германіей—Максъ Либерманъ.

Либерманъ привезъ завѣты новыхъ французовъ. Самый чистокровный пруссакъ, родившійся въ Берлинѣ въ 1849 г., онъ и въ университетъ поступилъ въ своемъ родномъ городѣ, но курса не кончилъ, увлекшись искусствомъ.



Рис. 306. Бёклинь. Центавръ у кузнеца.

Сперва онъ отправился учиться въ Веймаръ, къ Туману — довольно тусклому живописцу, но хорошему преподавателю. Когда кончилась война, онъ переселился во Францію, и здѣсь „барбизонцы“, съ Миллэ во главѣ, сильно повліяли на него. Но и этимъ онъ не удовольствовался, а отправился въ Голландію къ Израэльсу и съ тѣхъ поръ такъ пристрастился къ этой странѣ, что рѣдкій годъ не наѣзжаетъ туда. Всѣ лучшія его картины—изъ голландской жизни. Свѣтъ, свѣжесть, прозрачность воздуха, мягкій колоритъ, отличный рисунокъ и прочувствованная гамма тонкихъ психическихъ ощущеній въ каждомъ лицѣ—дѣлаетъ его однимъ изъ крупнѣйшихъ художниковъ Европы. Никакой навязанной идеи, никакого желанія что-то подчеркнуть, на что-то указать. Двѣ крестьянки, остановившіяся поболтать о своихъ дѣлахъ, богадѣленка въ Амстердамскомъ пріютѣ, сапожникъ съ мальчикомъ-подручнымъ, крестьяне, выкапывающіе рѣпу, — все это написано такъ, что дѣлается



грустно, почему наши молодые художники так далеки от этой школы. Въ 1889 г., на всемирной Парижской выставкѣ, „Починка сѣтей“ Либермана получила первую награду, назначенную для Германіи.

Бруно Пильгейнъ составилъ себѣ извѣстность первой оригинальной картиной: ангелъ уноситъ душу распятаго Христа. Но, начавъ съ евангельской композиціи, онъ кончилъ танцовщицами и маскарадами.

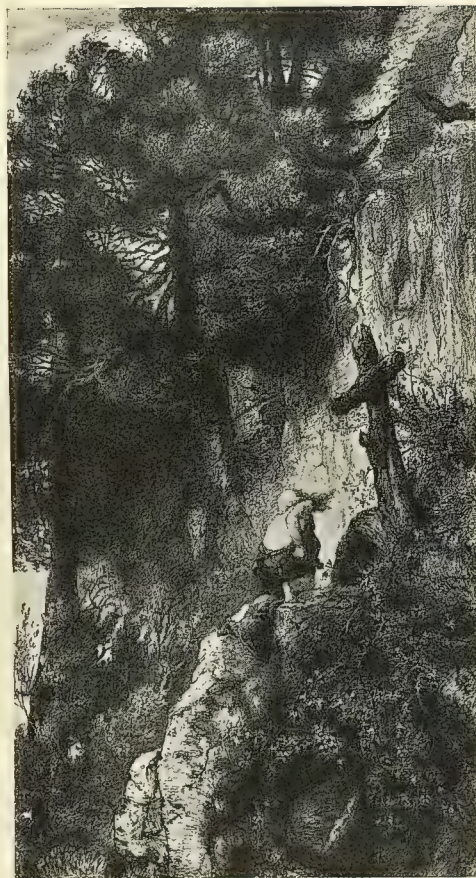


Рис. 307. Бёклинъ. Покаяніе.

Впрочемъ, Бёклина слѣдуетъ выдѣлить изъ числа этихъ художниковъ, хотя онъ является отцомъ всего направленія.

Арнольдъ Бёклинъ родился въ 1827 году, умеръ въ 1899-мъ. Это художникъ прямолинейный, отрицающій все, кромѣ непосредственнаго впечатлѣнія, и не отдѣляющій человѣка и животныхъ отъ пейзажа. Для него міръ — одно цѣлое. Онъ видитъ море, небо, деревья, человѣка — и это все одна „риза Божья“, по выраженію поэта. Узоры на этой ризѣ — окружающій насъ міръ, и выдѣлить небо и землю отъ живыхъ существъ художникъ не можетъ. Пейзажъ, созданный Бёклиномъ, до того простъ и страненъ своей простотой, что, увидѣвши его разъ, никогда болѣе не забудешь.

Въ 1888 г. онъ написалъ огромную панораму „Голгоѳа“, прославившую его, какъ сильнаго, своеобразнаго мастера. Вообще это декоративный художникъ по преимуществу.

Альбертъ Келлеръ — едва ли не лучший женскій портретистъ Германіи. Его портреты всегда не только похожи, но и произведенія искусства въ лучшемъ значеніи слова. Какъ колористъ, онъ стоитъ во главѣ германскихъ художниковъ. Особенно цѣнятся любителями его эскизы.

Еще можно упомянуть жанристовъ: Габермана, Кюля, Гекера. Все это сильные таланты. Послѣдніе двое особенно находятся подъ вліяніемъ Голландціи. Изъ превосходныхъ анималистовъ современной Германіи надо упомянуть Виктора Вейсгаупта и Генриха Цюгеля.

Чтобы закончить очеркъ исторіи германской живописи въ XIX вѣкѣ, надо коснуться художниковъ новѣйшей формации, которые до сихъ поръ являются для критиковъ яблокомъ раздора. Одни видятъ въ нихъ геніальность, другіе — кривлянье и желаніе оригинальничаньемъ прикрыть невѣжество и плохое образованіе.



Если онъ рисуетъ лѣто—то лѣто чувствуется въ каждой былинкѣ, въ истомѣ листьевъ, въ человѣкѣ, который сбросилъ платье и идетъ въ воду. Если онъ рисуетъ дикій уголокъ въ скалахъ, то при всей реальности этотъ уголокъ до того ужасенъ, что заставляетъ содрогаться. И сюда онъ приводитъ для покаянія какого-то несчастнаго, который, простершись предъ крестомъ, молить о минувшихъ преступленіяхъ.

Его „Островъ мертвыхъ“—идеаль пейзажа. Это странныя—быть-можетъ, стилизованныя горы. Онѣ тремя стѣнами окружили островъ, и въ ихъ каменныхъ об-



Рис. 308. Бёклинъ. Святыище Геракла.

ятіяхъ растутъ черныя кипарисы. Въ скалахъ устроены крипты; сюда пристають лодки съ прахомъ людей, которыхъ уже нѣтъ. Въ этой картинѣ что-то стихійное, космическое и притягивающее.

Бёклинъ пантеистъ,—онъ воскресилъ умершаго Пана. Вдругъ ожили странныя, забытыя существа, только приняли новую форму. Бёклинъ не побоялся вывести въ XIX вѣкѣ тритоновъ, наядъ и фавновъ. Но они перестали быть неестественными. Человѣчество такъ срослось съ звѣринымъ, что форма стала чѣмъ-то возможнымъ. Самый характеръ этихъ существъ—ихъ игры, драки, любовныя ухаживанія,—все сдѣлалось понятно, и несбыточное стало естественнымъ.

Въ волнахъ заплескались странныя, но давно всёмъ знакомыя существа. Въ холодныхъ русалочныхъ глазахъ вы узнаете знакомыя черты знакомыхъ женщинъ. Въ жирныхъ, какъ хорошій лосось, тритонахъ чувствуется живописная упитанность аристократическихъ денди конца XIX столѣтія. Въ „Лѣсной тишинѣ“ (рис. 307)—въ этой странной таинственной дѣвѣ, сидящей на сказочномъ единорогѣ, есть что-то современное, близкое намъ, дикое, нелѣпое, недосказанно-удивительное. Все это не картины, а лирическія стихотворенія поэта-мистика.



Какъ pendant „Острову мертвыхъ“, надо отмѣтить „Оливковую рощу“. Въ ея деревьяхъ чувствуется Панъ, отъ ихъ листьевъ вѣетъ таинственной силой. Среди рощи, на простомъ каменномъ жертвенникѣ зажегся странный огонь, который теплится цѣлымъ костромъ, и дымъ отъ него прямою линіей идетъ къ небу. У подножія жертвенника склонились двѣ жалкія человѣческія фигуры, закутанныя въ какіе-то саваны. Фигуры не только жалкія, — онѣ смѣшны, и въ этомъ смѣхѣ есть что-то ужасное, демоническое.

Картины Бёклина невелики по размѣру, неэффектны на первый взглядъ, но необычно - странны, болѣзненно - оригинальны и глубоки по впечатлѣнію.



Рис. 309. Бёклинъ. Вилла у моря.

Нѣкоторые изъ нихъ, особенно послѣдняго періода, очень слабы по выполнению; не повѣрить бы даже ихъ подлинности, если бы не была такъ убѣдительна ихъ искренность. Содержаніе картинъ почти невозможно передать словами, ихъ надо воспринимать не торопясь и, главное, отрѣшившись отъ всѣхъ условностей академическихъ школъ. Тогда зрителемъ овладѣваетъ ощущеніе чистаго лиризма. Начинаешь что-то припоминать, чувствуешь какую-то связь съ этимъ страннымъ міромъ художника и увлекаешься его мистицизмомъ. А на холстѣ—всего—небольшой кусокъ южной природы подъ вечеръ. На сѣромъ облачномъ небѣ, до обмана уходящемъ въ просторъ, внизъ, широко рисуются роскошныя кипарисы; ближе—остатокъ какой-то каменной террасы; слѣва она заросла темнымъ кустарникомъ со странными красными цвѣтами.



На первый планъ идетъ густая, темная, зеленая трава, забрызганная полевыми цвѣтами—вотъ и все.

Вотъ еще картина: на срединѣ моря — плоскій камень, покрытый темно-красной волокнистой плѣсенью; на немъ, навзничъ, головой къ зрителю, лежитъ наяда, но не та условная, академическая наяда, какихъ писали Рафаэль и многіе другіе художники; эта наяда какая-то случайная, живая, даже некрасивая. Она выпачкала правое колѣно въ эту темно-красную водоросль, кажется, будто въ рыбью кровь. Лѣвой рукой придерживаетъ она какого-то фантастическаго зеленого змія, въ родѣ колоссальнаго удава, всплывшаго изъ черной морской воды. За наядой сидитъ Нерей, спиной къ зрителю; онъ обросъ зеленымъ мохомъ, и только на чешуѣ его ляжки блеститъ, отражаясь перламутромъ, случайное вечернее облако. Видно, что онъ только-что выплылъ изъ глубины и принялся трубить въ огромную красную раковину. Это не кошмаръ, а какой-то странный предутренній сонъ.

Но нѣкоторыя его картины непозволительно-плохо нарисованы, на примѣръ: „Сотвореніе человѣка“. Человѣкъ изображенъ еще почти мальчикомъ, — это ново; но онъ похожъ на гуттаперчеваго

уродца; на открытомъ воздухѣ онъ освѣщенъ какъ-то фальшиво, снизу. А самъ Богъ-Отецъ сильно смахиваетъ на рождественскаго Кнехтъ-Рупрехта: голова маленькая, волосы напылены точно изъ пакли, борода привѣшена, какъ у балаганнаго дѣда. И, несмотря на такую профанацію штудировки, въ этомъ наивномъ малеваніи, особенно въ пейзажѣ (почему-то совсѣмъ сѣверномъ, болотномъ по характеру) съ круглыми камнями въ болотѣ,—есть опять та же притягивающая струя поэзии и та же сильная, непосредственная индивидуальность. Вещь эта ярко выдѣляется изъ легіона безличныхъ и подражательныхъ вещей.

Демонизмъ — вообще одинъ изъ импульсовъ новѣйшей школы. Демонизмъ возводится въ культъ, воспѣвается, ему служатъ своего рода мессы. До тѣхъ поръ, пока „черти“ были пугаломъ для ребятишекъ,—они и въ живописи не были



Рис. 307. Бёклинъ. Лѣсная тишина.





Рис. 308. Бѣкинтъ. Буда.



страшны. Художники, рисуя ихъ, какъ бы отбывали повинность. Но вотъ явились люди, которые почувствовали въ природѣ демоническое начало и сумѣли вызвать его образы на полотнѣ. Получился мѣръ полупьянаго бреда, горячечныхъ силуэтовъ, странныхъ, лихорадочныхъ сновъ и эротическихъ припадковъ. Въ Бёклинѣ это проступаетъ смутно. Въ Бёклинѣ все же на первомъ планѣ величайшій поэтъ пейзажа;



Рис. 309. Штукъ. Война.

но въ его послѣдователяхъ уже съ большей яркостью видны чувственность и желаніе проникнуть въ самые сокровенные тайники сверхчувственного міра.

Таковъ Францъ Штукъ, монхенскій художникъ.

Онъ шагнулъ въ дикихъ образахъ дальше Бёклина. Бёклинъ изобразилъ иска-  
теля приключеній на усталой лошади съ понурой головой, шагающей между чело-  
вѣческими костями. Штукъ вмѣсто костей положилъ человѣческія тѣла, а на клячу



посадилъ голаго человѣка въ вѣнѣ. Нарисовано это неважно, наивно,—но впечатлѣніе жуткое до болѣзненности (рис. 309). Штуккѣ хорошо могъ бы иллюстрировать Дантовъ „Адъ“ и, пожалуй, немало прибавилъ бы своего къ картинамъ великаго итальянца.

„Жуть“, которой переполненъ Штуккѣ,—очень можетъ быть, дѣланная и представляетъ собою до извѣстной степени кривлянье. Но вѣдь и Эдгаръ Поэ не всегда

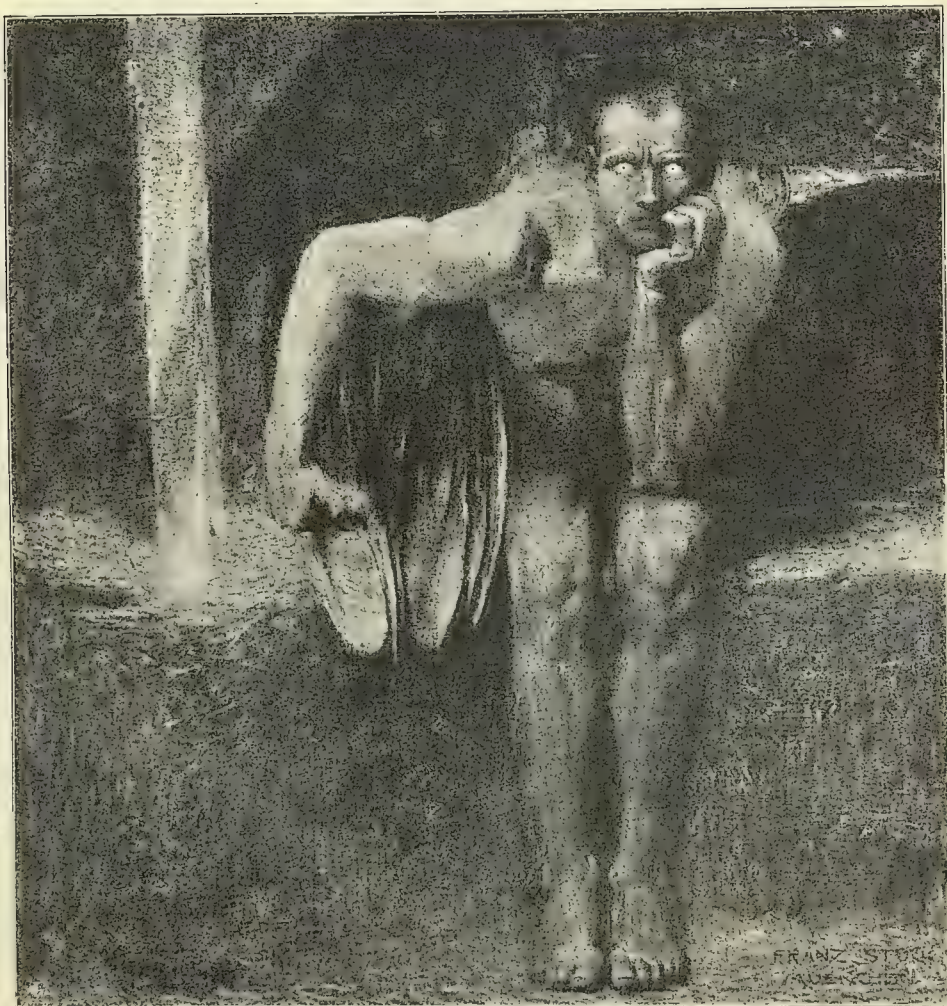


Рис. 310. Штуккѣ. Люциферъ.

искренень и выискиваетъ всегда ужасы, которыми и охватываетъ читателя. Штуккѣ едва ли нормалень—его низкій лобъ, воспаленные глаза, напускная пылкость и плохой колоритъ—все говорить о какомъ-то странномъ уклоненіи. Глубины въ Штуккѣ нѣтъ. Грѣхъ, олицетворенный змѣею, которая обвилась кольцомъ вокругъ голаго тѣла женщины—не страшень,—онъ просто отвратительно-чувственень. „Сфинксъ“ (рис. 311)—опять чувственность,—и только.

Если Веклинъ пантеистъ, то Штуккѣ язычникъ, язычникъ убѣжденный, преклоняющійся въ лучшемъ случаѣ передъ Артемидой. Боги Эллады—у него боги,



сверкающіе мощью и нечеловѣческой силой. Въ художникѣ чувствуется благоговѣніе къ нимъ, страхъ передъ ними. Въ его Артемидѣ—дѣвственное величіе Маріидѣвы и рыцарская любовь къ ней:

А. М. Д. своею кровью  
Начерталъ онъ на щитѣ...

„Люциферъ“ Штукка (рис. 310) — ужасенъ, ужасенъ тѣмъ, что это человѣкъ.



Рис. 311. Штукка. Сфинксъ.

Это не „Мефистофель“ Антокольскаго: это первымъ дѣломъ—чисто-человѣческій обликъ безъ острыхъ угловъ тѣла, созданныхъ болѣе оперными басами, чѣмъ Гёте.

На ряду съ нимъ можно назвать Клингера, превосходнаго гравера и художника-фантазера, посвятившаго себя изображеніямъ чудовищнаго бреда. Дѣланно-наивенъ Тома, художникъ изъ Франкфурта. Марэ изъ Эльберфельда рисуетъ раздѣтыхъ женщинъ и мужчинъ, которымъ онъ приписываетъ аллегорическое значеніе. Но картины его, несмотря на высокія и чистыя задачи—скучноваты, какъ всѣ аллегоріи, и не



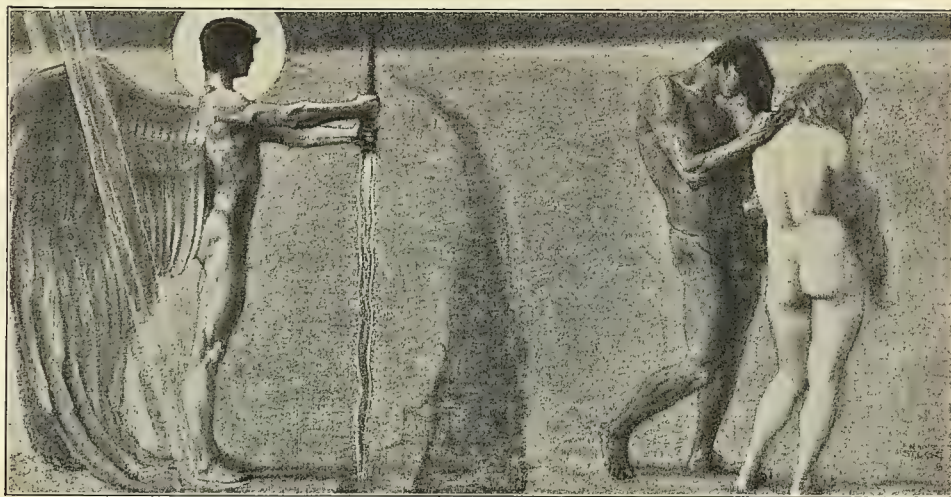


Рис. 312. Штуккъ. Изгнаніе изъ рая.

возвышаются до міровыхъ образовъ. Если ужъ щеголять простотой, то слѣдуетъ имѣть побольше знаній.

Обыкновенно къ группѣ художниковъ новѣйшей формаціи относятъ еще Фрица фонъ-Уде. Едва ли это справедливо. Хотя онъ старается подражать голландцамъ и французамъ, но все же примыкаетъ къ серіи прежнихъ нѣмецкихъ жанристовъ, только, какъ послѣдующее поколѣніе, менѣе чернитъ свои краски. Онъ прямой послѣдователь Гебгардта. Карлъ-Эдуардъ фонъ-Гебгардтъ, эстляндскій уроженецъ (р. 1838 г.) и ученикъ



Рис. 313. Уде. Свѣтлый гость (Komm, Herr Jesu, sei unser Gast).



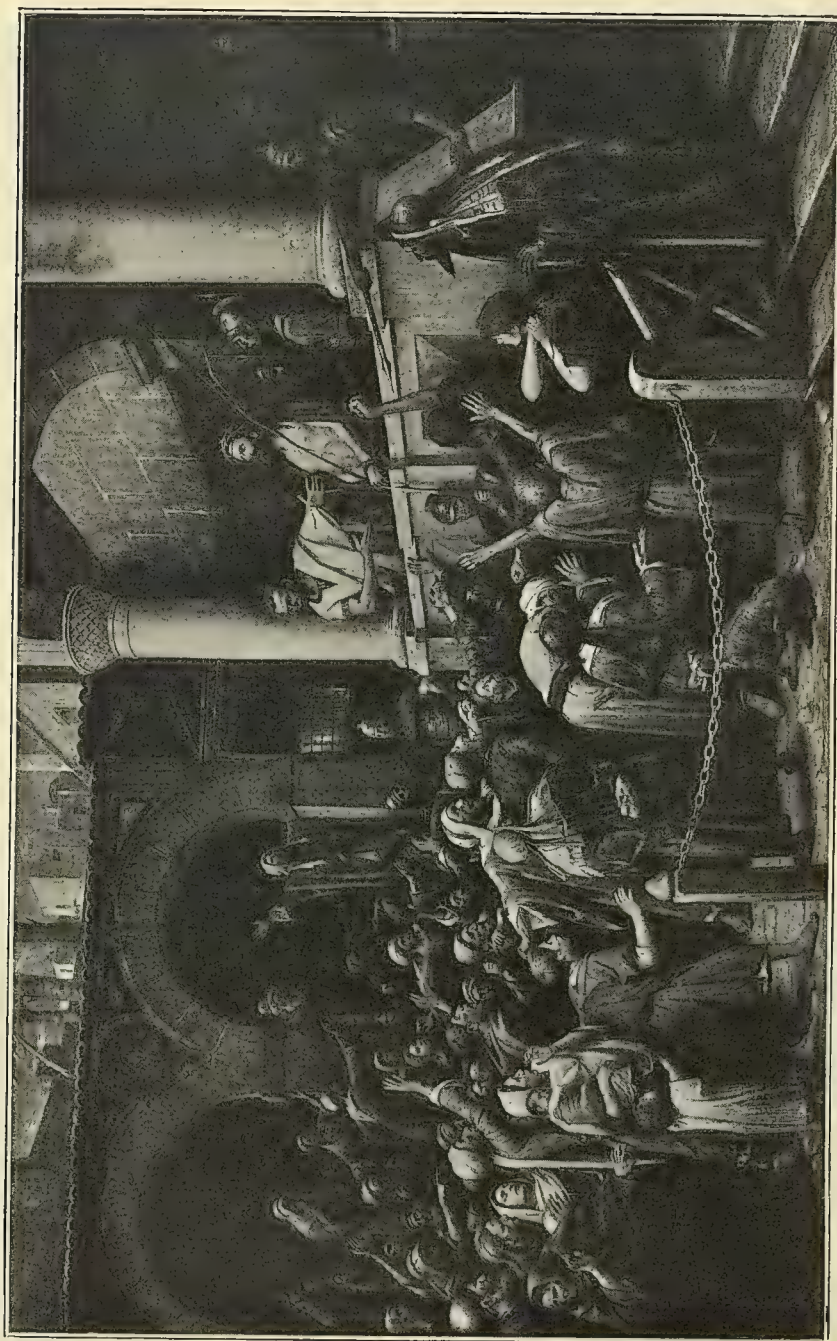


Рис. 314. Мункачи. «Esse homo!...»

сперва Петербургской Академіи Художествъ, потомъ Дюссельдорфской, — ввелъ въ свои евангельскія картины анахронизмы, надѣвъ на апостоловъ гардеробъ XV вѣка и окруживъ ихъ нѣмецкой обстановкой. Уде (Uhde) пошелъ дальше и перенесъ евангельскіе сюжеты въ современную намъ жизнь. Саксонецъ по происхожденію (род. 1846 г.), онъ служилъ въ кавалеріи, ротмистромъ вышелъ въ отставку и пошелъ въ Академію, въ Мюнхенъ. Здѣсь онъ началъ писать рыцарей, подражая Макару.



Но Либерманъ посоветовалъ ему съѣздить въ Амстердамъ и Парижъ. Взгляды Уде измѣнились. Онъ, подобно французамъ, сталъ изображать Христа въ обстановкѣ голландскихъ комнатъ. Что-то трогательное есть въ этихъ ребятишкахъ, поочередно подходящихъ къ Иисусу и притягивающихъ ему ручонки. „Komm, Herr Jesu, sei unser Gast“—не менѣе живая, пріятная сцена: даже керосиновая лампа нисколько не мѣ-

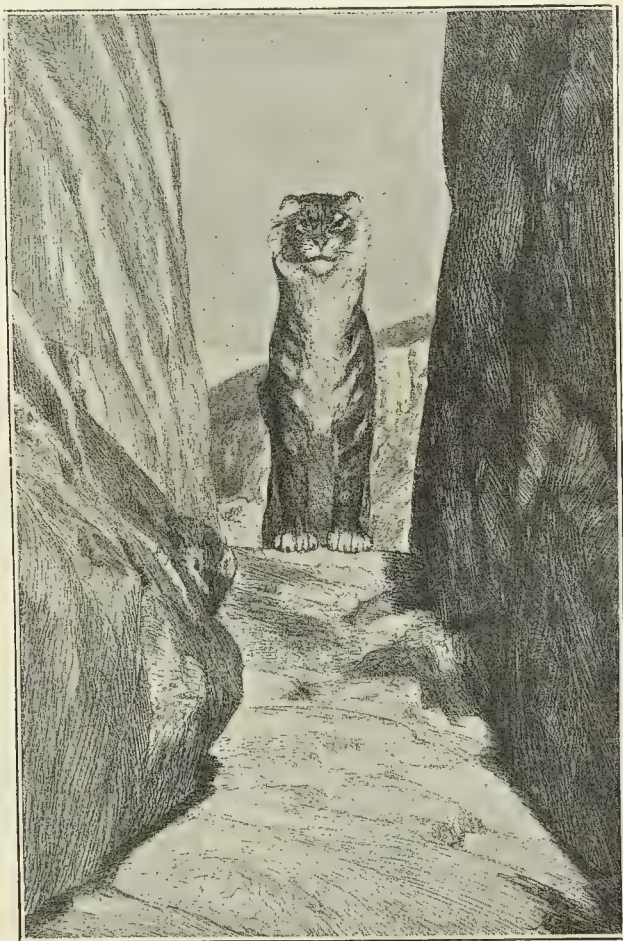


Рис. 315. Клигеръ. Будущность.

шаетъ хитону и библейской причeskѣ Христа. Хотя слабѣ всего типъ Спасителя: онъ слишкомъ холоденъ и корректенъ (рис. 313).

Попытки модернизировать евангельскія темы были, какъ выше сказано, и до Уде. Нѣмецкій художникъ явился только воплостителемъ, резюмирующимъ предыдущія работы. Съ тонкимъ чутьемъ онъ остановился на голландской рабочей средѣ именно потому, что тутъ чувствуется наибольшая гармонія съ хитономъ Христа. Жанъ Беро—довольно средній парижскій художникъ—рисковалъ на большее: онъ рѣшилъ посадить Христа среди фраковъ и современныхъ дамскихъ модъ. Попытка вышла только поплыватой. Онъ изобразилъ отдѣльный кабинетъ ресторана, гдѣ



нѣсколько французскихъ писателей кутятъ съ монмартрской кокоткой. Повидимому, подъ вліяніемъ шампанскаго, она вдругъ упала на колѣни передъ Христомъ, неизвѣстно почему приглашеннымъ въ компанію литераторовъ. Ея пьяная истерика производитъ очень мало впечатлѣнія на сидящихъ за столомъ, и они попрежнему продолжаютъ пить и курить сигары. Едва ли не только мы, но и будущія поколѣнія отнесутся благосклонно къ художнику и одобрятъ его композицію, тогда какъ вещи Уде навсегда останутся въ пантеонѣ евангельскихъ жанровъ.

Прямою противоположностью реалистамъ, подобнымъ Уде, является теченіе живописи, сводящее евангельскіе сюжеты къ блестящей театральной сценировкѣ. Задача художника состоитъ въ томъ, чтобы одѣть статистовъ въ соответствующія одежды, снабдить ихъ соответствующей бутафоріей и поставить среди эффектно скомпонованныхъ декорацій въ наиболѣе сценичныя позы. О внутренней сторонѣ христіанства тутъ нѣтъ и помина. Среди такихъ живописцевъ-режиссеровъ на первый планъ слѣдуетъ поставить венгерца Либѣ Мункачи (Lieb Munkacsy, 1846—1900), ученика Вотье и Кнауца, долго работавшаго въ Парижѣ. Въ сущности—это потомокъ Делароша, и въ худшемъ смыслѣ, что нисколько не помѣшало ему получить grand-prix на всемирной выставкѣ 1878 года. Кульминаціонной точкой его работъ является „Христосъ передъ народомъ“ („Ecce homo!“—рис. 314). Самъ Иисусъ совершенно незначителенъ; Пилатъ нисколько не похожъ на прокуратора, а толпа выражаетъ свою эмоцію по тому трафарету, по которому на нѣмецкихъ театрахъ „римляне“ реагируютъ на рѣчи Брута и Антонія въ Шекспировскомъ „Юліи Цезарѣ“. Отбросьте всю театральную требуху—и души въ картинѣ не останется ни на волосъ.



Рис. 316. Штуккъ. На берегу моря.



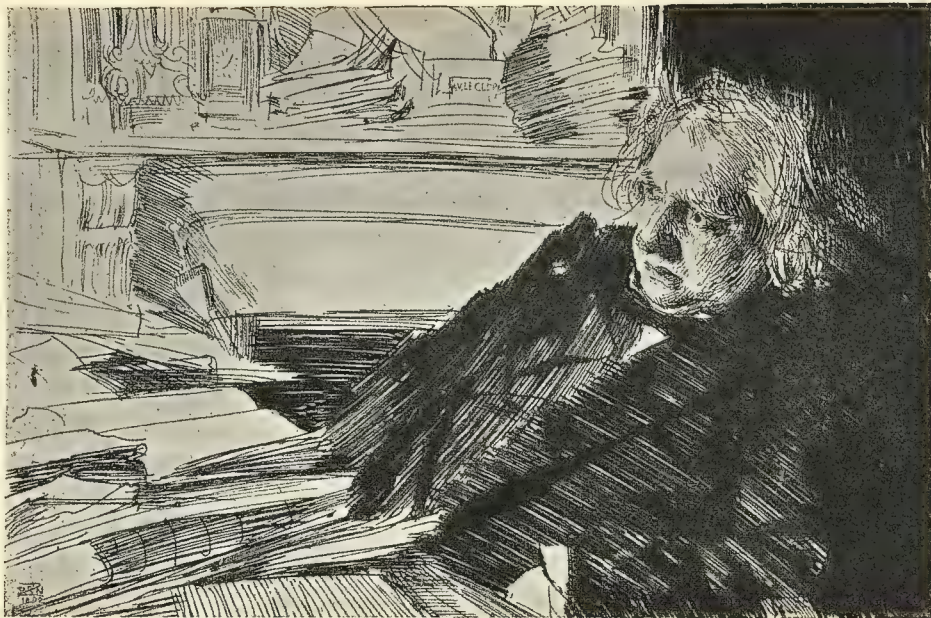


Рис. 317. Цорнъ. Портретъ Эрнеста Ренана.

## ГЛАВА СЕМНАДЦАТАЯ.

### Испанія.—Италія.—Голландія и Бельгія.— Данія.—Швеція и Норвегія.

#### I.

Восемнадцатый вѣкъ былъ вѣкомъ революцій для всей Европы. Переоцѣнка взглядовъ и мнѣній коснулась всѣхъ областей науки и искусства. Чрезвычайно знаменательно въ этомъ отношеніи появленіе въ Испаніи художника Франчеко-Хосе-де-Го́йа-и-Лусіентесъ (1746—1828).

Испанія, вся погруженная въ католицизмъ, создавшая ауто-да-фе и инквизицію—страна мистики и чудесъ: именно она и должна была породить художника, который явился атеистомъ, анархистомъ и террористомъ въ искусствѣ.

Онъ былъ сынъ землевладѣльца изъ Фуэнте-де-Годось, учился живописи въ Сарагосѣ у Хосе-де-Луханъ-Мартинеса. Еще двѣнадцатилѣтнимъ мальчикомъ онъ расписалъ на родинѣ церкви священными сюжетами. Хосе-де-Луханъ училъ его тоже религіозной живописи, но ученикъ больше занимался двусмысленными похождениями и буйствомъ. Во время одной религіозной процессіи онъ впутался въ драку, которая приняла такіе размѣры, что инквизиція рѣшила его наказать; тогда онъ бѣжалъ въ Мадридъ. Здѣсь онъ тотчасъ же обратился къ своимъ любимымъ занятіямъ, то-есть къ буйству, дракамъ, но никакъ не къ живописи. Послѣ одной кровавой схватки, пришлось покинуть не только Мадридъ, но и Испанію.



Но Италія мало чѣмъ отличалась для Гойа отъ Испаніи. Онъ началъ опять съ дуэли и убилъ своего соперника. Это нисколько не помѣшало его дальнѣйшимъ кутежамъ, но, что гораздо удивительнѣе—не помѣшало вспыхнуть въ немъ съ полной силой любви къ искусству. Увѣренный въ себя, онъ добивается аудіенціи у



Рис. 318. Гойа. Портретъ. Парижъ. Лувръ.

папы Бенедикта IV и въ теченіе трехъ часовъ успѣваетъ закончить его портретъ. Слава молодого испанца разносится по всему Риму. Русскій посланникъ отъ имени Екатерины II предлагаетъ ему ѣхать въ Петербургъ, но онъ отклоняетъ эту честь и пишетъ на премію картину „Ганнибалъ въ Альпахъ“. Быть-можетъ, онъ достигъ бы очень громкой извѣстности, если бы не скандальная исторія съ одной синьоритой, которую онъ задумалъ выкрасть изъ монастыря. Пришлось снова бѣжать, но уже на родину.





Рис. 319. Го́на. Домъ съмещающихся.



Тамъ онъ женился и началъ скромно писать образа, не имѣя къ тому ни малѣйшаго желанія и способностей. Ему король поручилъ расписать фресками Сень-Антонія-де-ла-Флорида—королевскій дворецъ близъ Мадрида. Комическій талантъ Гойа не могъ остаться скрытымъ и выступилъ во всей красѣ.

Ангелы у него стали принимать такія рискованныя позы, на какія прежде не пускались художники. Изображая событія изъ жизни святыхъ, онъ ихъ модернизировалъ и съ особеннымъ удовольствіемъ снабжалъ лицами придворныхъ дамъ. Поэтому толпа испанокъ съ вѣрами у него явилась веселой толпою на необычайно-интересномъ спектаклѣ: воскрешеніи мертвеца Антоніемъ Падуанскимъ. Надо правду сказать, что ни Антоніемъ ни мертвецомъ Гойа не интересовался, но полуобнаженные плечи красавицъ его видимо занимали. Король нашелъ заказъ выполненнымъ превосходно,—и вотъ вчерашній бреттеръ дѣлается придворнымъ живописцемъ.

Это было весьма комическое явленіе. Плохо понимавшіе вопросы искусства король и его приближенные не замѣчали, какую удивительно-тонкую хамоватость и тупость придаетъ имъ художникъ на всѣхъ портретахъ. Только иногда, когда онъ пишетъ женское личико, которое ему приглянулось, онъ достигаетъ огромной высоты и даже по колориту подходитъ къ лучшимъ англійскимъ портретистамъ. Чувственность у него всегда на первомъ планѣ. Особенно извѣстна съ этой стороны его „Маја“—двойной портретъ дѣвушки, въ музеѣ С.-Фернандо. На одномъ холстѣ она изображена одѣтой въ прозрачное платье, на другомъ—въ той же позѣ—совершенно обнаженной.

Гойа былъ по существу жанристъ. Онъ ненавидѣлъ высокое искусство и церковную живопись. Онъ великолѣпенъ въ жанровыхъ уличныхъ сценахъ, бояхъ быковъ и прочее. Здѣсь онъ возвышается до степени современныхъ намъ пленеристовъ, и притомъ работаетъ мощными, грубыми, опредѣленными мазками. Тутъ бездна наблюдательности, таланта и силы.

Какъ придворный художникъ, пользовавшійся милостями короля, онъ былъ недосыгаемъ для придворной челяди, которая его ненавидѣла. Въ самомъ дѣлѣ, въ немъ мало было изящнаго для королевскаго художника XVIII вѣка. Толстолицый, обрюзгшій, съ огромной отвисшей нижней губой, двойнымъ подбородкомъ, толстой шеей и мясистыми ушами, онъ пронизывалъ своимъ острымъ взглядомъ всю камарилью. Желчь противъ разврата, ханжества, низкопоклонничества, взяточничества накапливалась у него, и наконецъ разразилась цѣлымъ потокомъ необычайныхъ гравюръ, которыя онъ окрестилъ общимъ именемъ „Каприччіо“.

Тутъ онъ нашелъ себѣ настоящую работу, тутъ онъ могъ излить все, что накопило у него противъ поповъ и аристократіи. Рисунки его были ужасны, злобны, отвратительны. Онъ ничего и никого не пощадилъ: ни религіи, ни короля, ни общества. Зная, какъ отнесется къ ней инквизиція, Гойа предусмотрительно посвятилъ свою коллекцію королю и только послѣ его одобренія выпустилъ въ свѣтъ. Успѣхъ изданія былъ колоссальный.

„Каприччіо“—это бредъ мистика, впавшаго въ *delirium tremens*. Тутъ вы видите туалетъ химеръ предъ отправленіемъ на Брокентъ: онѣ серьезно обстригаютъ другъ другу ногти на ногахъ (рис. 320). Тутъ вы видите какихъ-то странныхъ существъ, съ



задавленными дѣтьми, подвѣшенными къ поясу, о чемъ-то толкующихъ передъ разсвѣтомъ. Видите докторовъ съ ослиными головами, выслушивающихъ сердце больного, и т. д. и т. д.

Еще выше его серія: „Бѣдствія войны“, гдѣ онъ задолго до Верещагина выступаетъ борцомъ противъ человѣческихъ боенъ. Тутъ цѣлый рядъ превосходныхъ гравюръ, достойныхъ стать на ряду съ Рембрандтомъ и Цорномъ. Здѣсь старикъ Гойа уже не вѣритъ ничему—человѣчество полно дьяволомъ, и дальше отъ него



Рис. 320. Гойа. Снаряженіе на шабашъ.

нечего ожидать. Это нигилистъ самой чистѣйшей воды. Базаровъ у Тургенева резюмировалъ человѣческое безсмертіе лопухомъ. Гойа за полвѣка до него заставилъ мертвеца, вставшаго изъ гроба, написать костлявымъ пальцемъ одно слово:

— „Ничего!“

Гойа не могъ оставаться послѣ этого при дворѣ. Фердинандъ VII не подпускалъ его ко двору. Да старикъ и не добивался. Онъ жилъ больше за границей и умеръ 82 лѣтъ, съ тѣмъ же презрѣніемъ къ людямъ, съ какимъ онъ жилъ и работалъ. Но онъ сдѣлалъ для искусства въ Испаніи больше, чѣмъ Гогартъ сдѣлалъ для Англіи: онъ создалъ жанръ.

Однако появленіе его было такъ неожиданно и необычайно, что долгое время и послѣ него испанцы не могли опомниться. Въ тридцатыхъ, сороковыхъ, пятидесятыхъ

и даже шестидесятыхъ годахъ не появилось ни одного крупнаго художника, котораго можно было бы отмѣтить. Страна точно собиралась съ силами. Всѣ эти Мадраццо, Розалесы и К<sup>о</sup>—плохія копія съ французовъ. Композиціи ихъ условны, сухи, скучны. Гойа унесъ съ собою въ гробъ всю Испанію, и только спустя сорокъ лѣтъ изъ его могилы пышнымъ цвѣтомъ распустилось новое искусство.

Блестящимъ представителемъ его явился въ шестидесятыхъ годахъ Маріано Фортуні (1838—1874), родившійся въ маленькомъ аррагонскомъ городѣ Рейсѣ. Дѣдъ его былъ владѣльцемъ музея восковыхъ фигуръ. Они пѣшкомъ исходили всю Каталонію, и мальчикъ раскрашивалъ и подновлялъ портившіяся фигуры. Выучился онъ и лѣпить. Ему родной городъ назначилъ субсидію—42 франка въ мѣсяцъ. Онъ немедленно поступилъ въ Барселонскую Академію, 19-ти лѣтъ взялъ „prix de



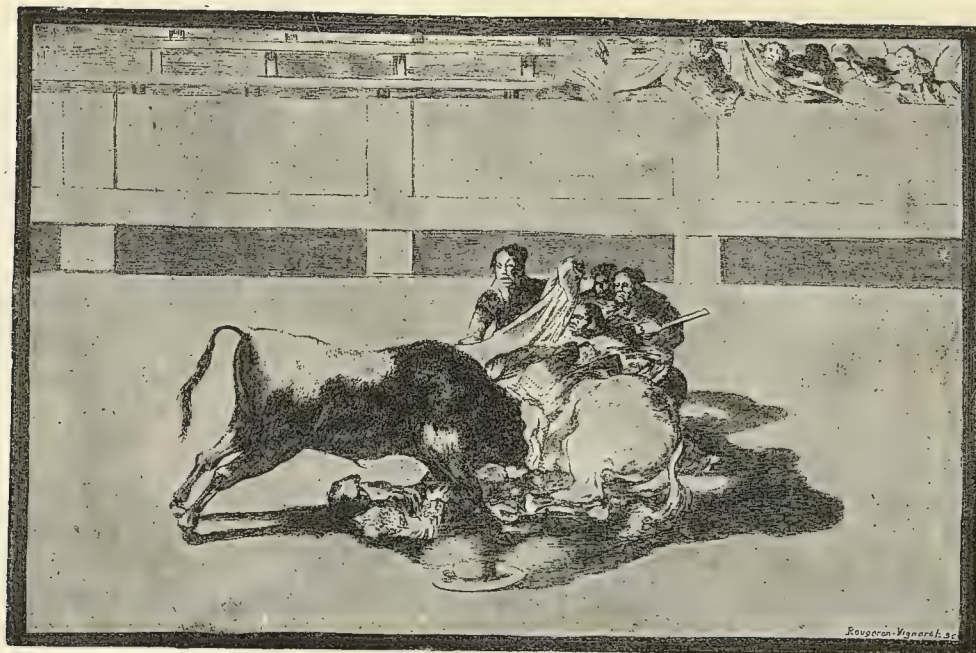


Рис. 321. Гойа. Бой быковъ.

Rome“ и отправился въ Римъ. У Испаніи началась война съ Марокко. Фортуні бросилъ Италію и поплылъ въ Африку, гдѣ южное солнце и пестрота жизни дали ему возможность написать множество превосходныхъ этюдовъ. Онъ не въ силахъ былъ написать заказанную ему правительствомъ картину генеральнаго сраженія—это было не его дѣло; но зато уличную базарную жизнь, укротителей змѣй, воиновъ и женщинъ онъ писалъ превосходно.

Воротаясь въ Испанію, онъ принялся за свои миниатюрныя картинки. Въ Парижѣ онъ произвели фуроръ. Онъ самъ явился въ Парижъ и поступилъ въ мастерскую къ Мессонье, который болѣе чѣмъ кто-нибудь по необычайной точности рисунка под-



Рис. 322. Фортуні. Библиофилъ.



ходилъ къ нему. Поработалъ онъ и у Жерома, но ничего особеннаго отъ него не воспринялъ: слишкомъ ужъ онъ былъ готовый художникъ. Онъ понялъ, что нужно отъ него Парижу, и понялъ свое настоящее призваніе.

И вотъ является его знаменитая картина „La Vicaria“. Первое, что кидается въ глаза—изумительно-тонкая отдѣлка этой „Ризницы“: фонарь легко повиснулъ съ потолка, воздушная рѣшетка, точно греза, прозрачно рисуется на заднемъ планѣ. Старинный шкапъ-библіотека, рѣзные скамьи, столы и кресла,—все это звучитъ однимъ упоительнымъ аккордомъ. „Молодой“, наклонившійся для подписанія контракта, уже перешелъ даже почтенный возрастъ; но онъ молодится, ходитъ пѣтушкомъ, одѣлся франтомъ и, прижимая локтемъ къ сердцу треугольную шляпу, чувствуетъ себя

молодцомъ. Невѣста уже давно рѣшилась на неравный бракъ и держитъ себя спокойно, только глаза выдаютъ безсонную ночь, проведенную наканунѣ. Фигура ея подруги очаровательна по молодости, свѣжести и граціи. Вся сцена скомпонована просто, реально, безъ всякаго признака эффекта; тона красокъ мягко-поющие, свѣтло-сиреневые, свѣтло-розовые и свѣтло-зеленые,—и все это полно такимъ блескомъ, такой виртуозностью вѣншей техники, что даже Парижъ, Наполеоновскій Парижъ былъ изумленъ, увидя эту „Ризницу“ въ художественномъ магазинѣ Гупиля.

Фортуни взялъ для костюмовъ эпоху Гойа. Позднѣе онъ возвращался къ ней, хотя не отказывался и отъ эпохи Людо-



Рис. 323. Замакоисъ. Любимецъ короля.

вика XIV. На всѣхъ картинахъ онъ блещетъ и сверкаетъ такой техникой, что французамъ оставалось только завидовать ему. Одинъ изъ нихъ (Реньо) воскликнулъ:

— Фортуни лишаетъ меня сна. Онъ стоитъ всѣхъ насъ, вмѣстѣ взятыхъ!

Таково было его чарованіе. Но такъ какъ вся сила его была въ техникѣ, то вскорѣ художники поняли, что это еще достижимо: стоитъ только въ этомъ направленіи работать. Со времени смерти Фортуни прошло 33 года, и теперь его обаяніе сравнительно разсѣялось. Но онъ сдѣлалъ свое дѣло въ семидесятыхъ годахъ и заразилъ своей техникой цѣлое поколѣніе художниковъ.

Но въ параллель съ послѣдователями Фортуни въ Испаніи возродилась историческая живопись, отразившая всю жестокость французской. Она наводнила



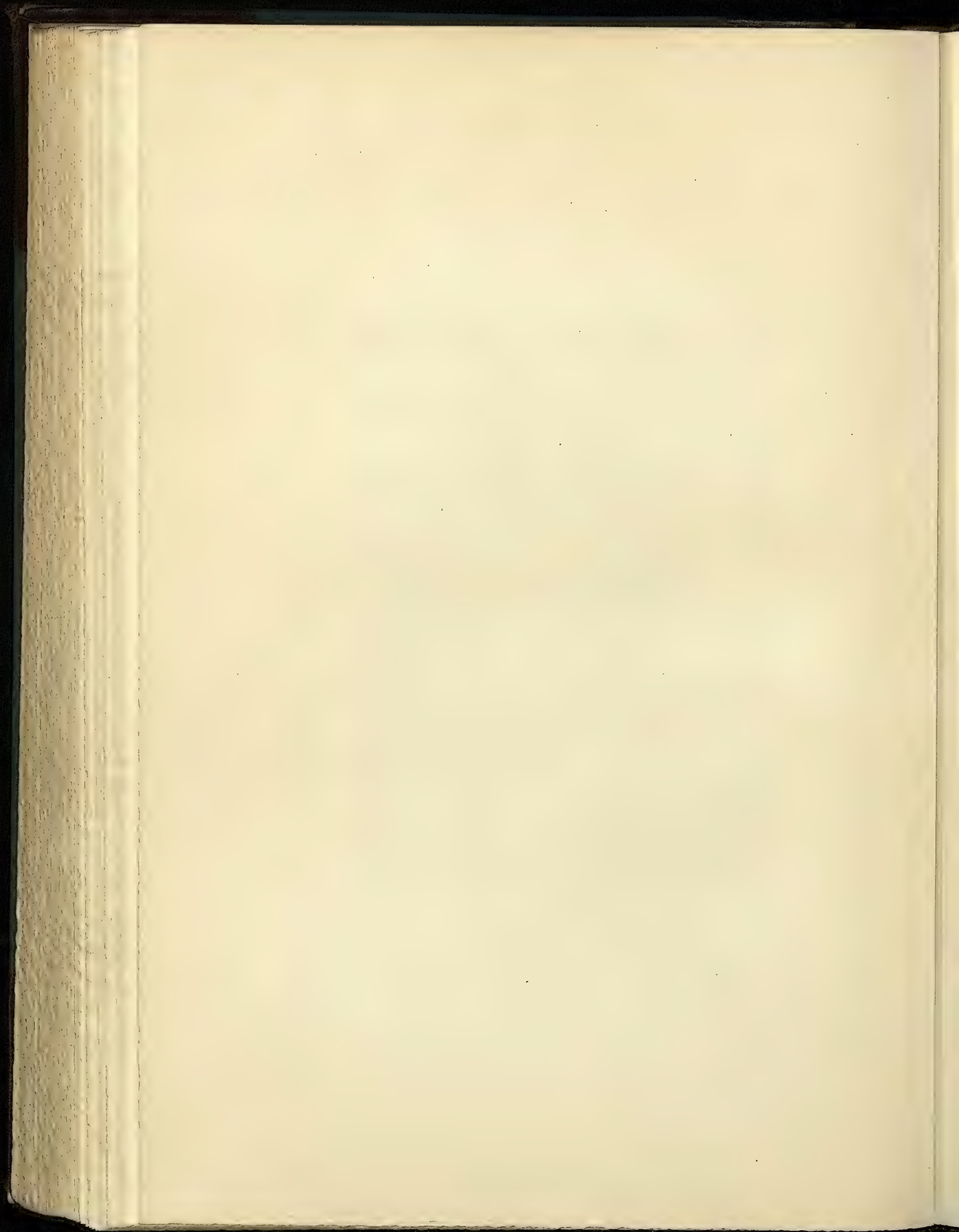






Фортуни. Подписаніе брачнаго контракта (VICARIA).







выставки ужасомъ и кровью. Чѣмъ жесточе былъ сюжетъ, тѣмъ болѣе ему аплодировала толпа, выросшая на боѣ быковъ. Пальму первенства въ этомъ отношеніи взялъ Франсиско Америго, изобразившій взятіе Рима войсками Карла V, когда пьяные солдаты въ тіарахъ и ризахъ оскверняютъ храмы, а отцы убиваютъ дочерей, чтобы спасти ихъ отъ насилія.



Рис. 324. Пассини. Бесѣда.

Въ 1878 году на всемирной выставкѣ первую премію получилъ Прадилла (Pradilla) за „Іоанну Безумную“. Она изображена въ моментъ, когда увидѣла гробъ мужа. Не меньше успѣха имѣла другая его картина: „Сдача Гренады“. Карбонеро имѣлъ успѣхъ картиной: „Герцогъ Ганди передъ гробомъ императрицы Изабеллы, вынутымъ изъ склепа“. Чрезвычайно эффектна картина Бенліура-и-Миля: „Видѣніе въ Колизеѣ“, гдѣ толпы мучениковъ кружатся въ ужасномъ хороводѣ вокругъ святого Альманвіо.

Испанцевъ принято называть „виртуозами палитры“. Несомнѣнно, это такъ: они



красочны. Но является вопросъ: блескъ ихъ красокъ—дѣйствительно это желаемый колоритъ будущей живописи? Простая гамма портретовъ ванъ-Дейка, Веласкеза и Генсборо—не есть ли величайшая прелесть красокъ всѣхъ вѣковъ и народовъ?

Испанцы слишкомъ вдаются въ чувственность и въ крайнія изображенія ужаса. „Мертвый Донъ-Жуанъ и монахини“—яркій примѣръ подобный чувственной живописи. Донъ-Жуанъ умеръ. Гробъ его стоитъ ночью въ церкви. И вотъ монахини въ дикомъ вакхическомъ восторгѣ празднуютъ его смерть. Онѣ справляютъ сатурналию надъ его тѣломъ и, раздѣтая, съ пыломъ жриць Изиды, ложатся съ нимъ въ гробъ, торопливо сбрасывая свои одежды.



Рис. 325. Израэльсъ. Швеи въ Голландіи.

Замакоисъ (Zamacóis), Казанова (Casanova), Рико (Rico)—авторы картинъ школы Фортуні. Прадилла, о которомъ говорено выше, не только отличается колоссальными композиціями, но превосходитъ въ маленькихъ жанровыхъ сценкахъ. Недаромъ его называютъ престижитаторомъ палитры. Быть-можетъ, настоящее значеніе Прадиллы и кроется въ этихъ миниатюрахъ, а отнюдь не въ огромныхъ историческихъ холстахъ.

## II.

Что касается Италіи, то странна судьба ея. Пока царилъ Римъ, пользовались греческимъ искусствомъ и своихъ рабовъ приурочивали къ художественной работѣ. Потомъ, когда на развалинахъ античнаго явился папскій Римъ, искусство пошло внаймы къ церкви, хотя и язычество цѣпо держалось за фривольные сюжеты, осо-



бенно излюбленные кардиналами. Когда католичество съѣжилось и папа рѣшилъ объявить себя непогрѣшимымъ, итальянскаго искусства, въ строгомъ смыслѣ, уже не существовало.

По старой памяти Римъ считался колыбелью искусства. Здѣсь, въ почернѣвшихъ стѣнахъ Ватикана, толпились молодые художники и надѣялись почерпнуть изъ созерцанія старыхъ холстовъ новыя силы. Франція учредила Prix de Rome. То же самое было въ Бельгii. Германія посылала свои развивающіеся таланты—Овербекъ и К<sup>о</sup>—тоже на берега Тибра. Испанцы и англичане не отставали отъ другихъ; а



Рис. 326. Израэльсъ. Дѣвушки.

когда образовалась наша русская Академія, то и она постановила, что самая сладкая мечта для художника—быть въ Римѣ.

Никто не хотѣлъ понять, что квадрочентисты и чинквечентисты имѣли очень мало значенія для современныхъ художниковъ, что пожить и подышать въ художественной атмосферѣ Рима было, конечно, полезно,—но научиться писать было такъ же трудно, какъ, по извѣстному анекдоту Островскаго, трудно было извозчикъей клячѣ, которую постоянно водилъ ея владѣлецъ на бѣга, усвоить аллюры орловскихъ рысаковъ. Римъ игралъ роль короля извѣстной сказки Андерсена, гдѣ разсказывается, какъ король въ одной рубашкѣ подъ балдахиномъ прошелся по всему городу, потому что, по увѣренію какихъ-то шарлатановъ, на немъ надѣто было платье, котораго не видитъ безчестный человѣкъ; а такъ какъ все населеніе считало себя на высотѣ чести, то на голомъ королѣ всѣ видѣли блестящее платье.

Правда, и тогда бывали люди, которые сомнительно относились къ величай-



шимъ авторитетамъ. Курбѣ прямо заявилъ, что Рафаэль былъ человекъ глупый. Караваджо говорилъ, что въ тѣни Рафаэля скопилась масса бездарностей. Веласкесъ откровенно сказалъ, что ничего великаго въ Рафаэлѣ не видитъ. То же подтверждали и прерафаэлиты. Но для художниковъ XVIII и XIX вѣка Римъ долгое время былъ всеѣмъ.

Давиду и его школѣ, какъ мы видѣли выше, онъ ничего не далъ, кромѣ плохой подражательности. Назарейцы сыграли довольно комическую роль въ исторіи иску-



Рис. 327. Цартманъ. Соломонъ и царица Савская.

ства. Брюлловъ обязанъ происхожденіемъ Помпеи театральному представленію, а никакъ не „Пожару“ Рафаэля. Иванову Римъ не помогъ въ написаніи „Явленія Мессіи“, а скорѣе сбилъ его съ толку. Ге написалъ „Тайную вечерю“ подѣ влияніемъ Дела-роша, а ужъ никакъ не Сикстинской капеллы.

Художники, загнипотизировавъ себя, пріѣзжали въ Римъ, бродили по развалинамъ, покупали скверныя четки, смотрѣли „Страшный Судъ“ и „Преображеніе“, а результатомъ ихъ пребыванія являлись „Дѣвушки у фонтана“, „Тайныя свиданія“ и прочій вздоръ, не имѣвшій никакого значенія и никому не нужный. Проживъ пять, иногда двадцать лѣтъ, они возвращались домой, оторванные отъ родины, заплѣсневѣвшіе въ рутинной техникѣ, недурными учителями рисованія въ крайнемъ случаѣ.



И вотъ замѣчательное явленіе. Все-таки появлялись изъ числа римскихъ пансіонеровъ болѣе или менѣе талантливые люди, сама же Италія ничего не давала. Все, что появлялось тамъ по части живописи, было или плохо, или подражательно. Итальянцамъ, какъ и испанцамъ, былъ прирожденъ колоритъ. Палитра ихъ разнообразна и красочна,—но то, что писали итальянцы, съ такимъ же успѣхомъ писали нѣмцы, французы и испанцы. Дошло дѣло до того, что ихъ на всемірной выставкѣ 1855 года называли „Склепомъ живописи“.



Рис. 328. Цартманъ. Завтракъ.

Болѣе всего итальянцы подражали испанцамъ, своимъ товарищамъ по южному темпераменту и по блеску красокъ. Яркій свѣтъ южнаго солнца воспламенилъ ихъ темпераментъ, и они дали длинный рядъ картинъ, совершенно во вкусѣ „большой публики“. И до сихъ поръ ни въ одной странѣ вы не найдете такъ блестяще исполненныхъ акварелей,—видовъ Неаполя, Венеціи, Рима,—которые продаются за нѣсколько грошей подъ аркадами торговыхъ лавокъ. По мастерству онѣ имѣли бы свое значеніе, если-бъ не готовили ихъ тысячами и самымъ кустарнымъ способомъ.

Изъ выдвинувшихся художниковъ можно отмѣтить Доменикино. Морелли, Микетти, Фавретто и другихъ. Фавретто—сильнѣйшій между ними. Особенно хороша его „Сусанна и два старца“. Сусанна сидитъ на диванѣ. Два старца изъясняются передъ ней. Одинъ совсѣмъ легъ на столъ, другой привалился къ ней, усѣвшись



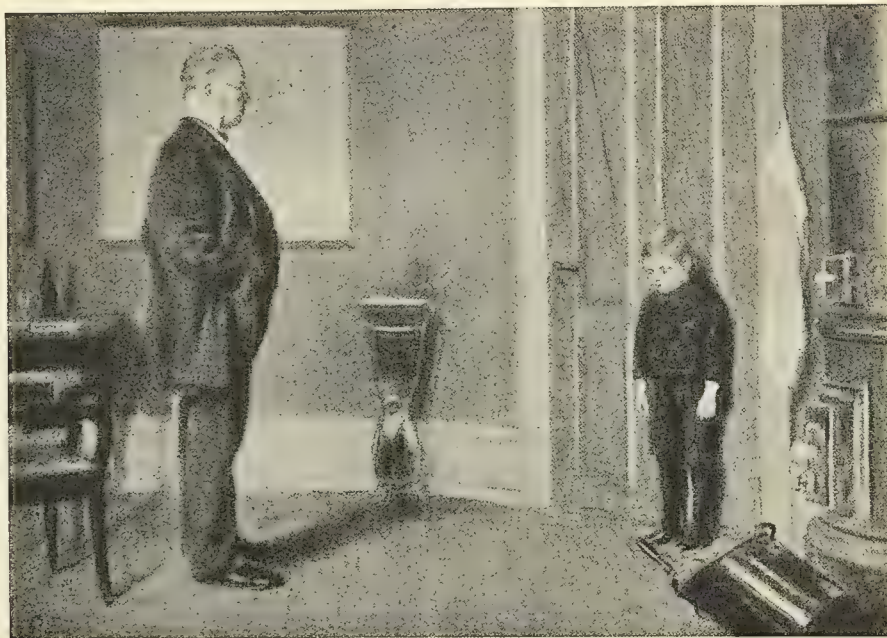


Рис. 329. Энгельстедтъ. Господинъ инспекторъ.

рядомъ на диванѣ. Сусанна очень благосклонно относится къ нимъ и съ удовольствіемъ слушаетъ ихъ розсказы. Винеа рисуетъ бандуристовъ и хорошенъкихъ



Рис. 330. Тиксень. Сусанна.

харчевницъ. Конти изображаетъ сцены въ стилѣ Фортуні, но гораздо слабѣе, или рисуетъ очаровательныхъ дѣвушекъ, примѣряющихъ туфли. Серьезнѣе ихъ Сегантини (род. 1858), родившійся въ бѣдности, бывшій пастухомъ и пишущій наивныя, но глубоко-правдивыя сцены изъ жизни горцевъ.

Италія, какъ прежній центръ искусства, утратила свой престижъ. Только художники, черпающіе сюжеты изъ античной жизни, живутъ тамъ, остальные національности предпочитаютъ Парижъ, и только этотъ самый Парижъ продолжаетъ посылать въ Римъ своихъ учениковъ, гдѣ старый Карлюсъ Дюранъ руководитъ ими.



## III.

Голландія и Бельгія, лежащія рядомъ, имѣютъ мало общаго между собой. Бельгія—вся въ небольшихъ долинахъ и цвѣтущихъ холмахъ, съ безчисленными туннелями, сверкающими веселыми рѣчками и вѣчно дымящимися фабриками; она только въ западной своей части, въ той равнинѣ, что примыкаетъ къ океану, напоминаетъ свою сѣверную сосѣдку. Въ Голландіи меньше дыма отъ трубъ, вся страна



Рис. 331. Кинъ. Лѣтній день.

плоская, какъ бильярдъ. Она изрѣзана тысячами каналовъ, и тиха и безмолвна, потому что весь мужской людъ на работахъ: на верфяхъ или въ морѣ.

Великое прошлое въ искусствахъ Голландіи и Фландріи миновало безъ возврата. Но, обращая взгляды къ этому прошлому, нельзя не отмѣтить того обстоятельства, что Голландія гордилась своимъ Рембрандтомъ и Гальсомъ и, насколько могла—использовала ихъ. Фландрія отдала своего Рубенса Франціи, а ванъ-Дейка — Англіи, такъ какъ сама не могла ихъ прокормить.

Въ 50-хъ годахъ XIX вѣка Курбэ напомнилъ Бельгіи о реализмѣ и о томъ, что въ былое время у нихъ бывали Тенирсы. На кличъ отозвался Шарль де-Гру и создалъ рядъ тяжелыхъ мрачныхъ картинъ изъ жизни бельгійскихъ притоновъ. Менье (Meunier) сталъ изображать фабричныхъ и заводскихъ рабочихъ. Эрмансъ тенденціозно подчеркивалъ въ своихъ жанрахъ честный трудъ и праздное прожиганье жизни. Изъ пейзажистовъ сильнѣе другихъ у бельгійцевъ Буланжэ, впервые яви-



впійся у бельгійцевъ плеристомъ (1837—1874) и прозванный бельгійскимъ Коро. Зато у голландцевъ появился художникъ, который можетъ смѣло претендовать на европейскую извѣстность—это Іосифъ Израэльсъ, родившійся въ 1827 году.

Онъ по происхожденію еврей и готовился быть раввиномъ. Отецъ его имѣлъ мѣняльную лавку, и онъ, по окончаніи еврейской школы, былъ у него подручнымъ. Учился онъ сперва въ Амстердамѣ, потомъ въ Парижѣ. Поселившись въ окрестностяхъ Гаарлема, онъ весь отдался изученію быта рыбаковъ. Свою извѣстность онъ добывалъ не сразу, а шагъ за шагомъ, упорнымъ, добросовѣстнымъ трудомъ.



Рис. 332. Ниссъ. Рыбаки.

У него превосходная мастерская въ его домикѣ возлѣ Гааги. Къ мастерской примыкаетъ выстроенная имъ рыбацья хижина со всей обстановкой: туда онъ помѣщаетъ своихъ натурщиковъ и пишетъ съ нихъ.

Израэльсъ—идеальный изобразитель жизни „тружениковъ моря“. А развѣ вся Голландія—не труженикъ моря? Отсюда—чистое національное искусство. Картины его задушевы, теплы и оказали громадное вліяніе на датское искусство, тоже интимное и спокойное (см. рис. 325 и 326).

Изъ другихъ художниковъ Голландіи можно назвать Іонкинда — пейзажиста очень крупнаго размѣра. Онъ писалъ окрестности Амстердама и Утрехта, а также старые переулки Парижа. Но въ общемъ, кромѣ Израэльса, всѣ голландцы мало оригинальны, несмотря на очаровательный уютъ и мягкость ихъ жанровъ. Они любятъ изображать коровъ на лугу (де-Гаазъ), барановъ (Мовъ)—память Поттера



еще жива. Близость Франціи помогаетъ имъ слѣдить за техникой и экспонировать въ салонахъ. Внѣшнее пятно картины всегда отличаетъ ихъ живопись отъ другихъ націй: полутемная комната съ небольшими окнами, широкіе очаги, постели въ стѣнѣ—все это издали, съ перваго взгляда позволяетъ угадывать голландца. Да и притомъ они всѣ пишутъ какъ-то похоже другъ на друга.

Но, прежде чѣмъ перейти къ сосѣдямъ Нидерландіи,—скандинавскимъ землямъ,—приходится остановиться на художникѣ, который болѣе прославился безуміемъ, чѣмъ талан-



Рис. 333.  
Дальсгееръ.  
Этюдъ старухи.

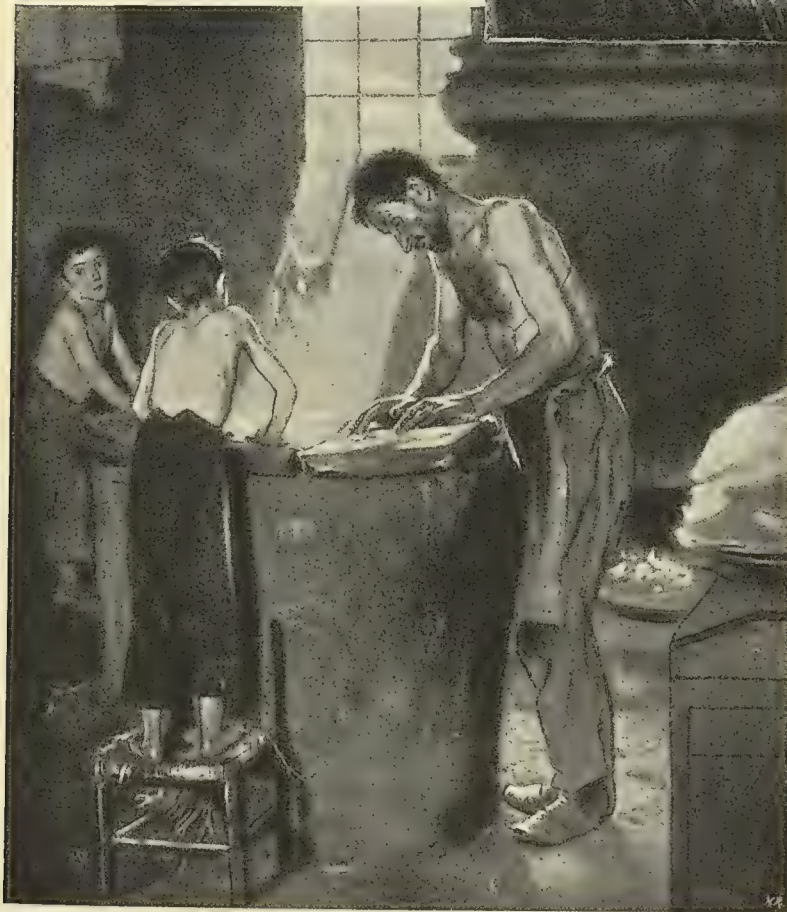


Рис. 334. Крейеръ. Итальянскій шляпникъ.

„Исторія Искусствъ“. П. П. Глѣдича. Т. III.

томъ — это Вирцъ; его считаютъ бельгийцемъ, хотя его отецъ былъ нѣмецкимъ жандармомъ, а мать—валлонская поденщица.

Сумасшествіе бываетъ двухъ родовъ: однограничить съ геніальностью, другое—съ недоразвитостью и самоуниженіемъ. Вирцъ былъ одержимъ безуміемъ вто-





Рис. 335. Югансенъ. Въ дѣтской.



Рис. 336. Югансенъ. Утки.



рого рода. Глядя на его портреты, въ шутовской блузѣ, съ прилизанными, расчесанными прямымъ проборомъ волосами, съ усами, тоже расправленными въ горизонтальныя линіи, чтобъ видны были толстыя губы, съ широкимъ, но туповатымъ лбомъ, глазами, которые сіяются что-то придать себѣ, чего въ нихъ нѣтъ, — глядя на этотъ портретъ, ясно видишь все наивное упоеніе и самодовольство собственной персоной. Вирцъ считалъ себя непонятымъ гениемъ, равнымъ Микель-Анжело, которому всѣ завидуютъ.

Все написанное имъ собрано въ Брюсселѣ въ отдѣльномъ музеѣ, куда можно зайти, какъ заходятъ въ музей восковыхъ фигуръ и анатомическихъ препаратовъ. Если-бъ не кое-какія публицистическія идеи Вирца, повліявшія на дальнѣйшее поколѣніе художниковъ, имя его можно было бы совершенно не упоминать на страницахъ исторіи искусствъ. Но раздутая его извѣстность и борьба противъ войны, поднятая имъ задолго до Верещагина, одновременно съ Гоппа, — заставляютъ на немъ остановиться, воздержавшись отъ копій съ его картинъ.

Родился онъ въ Динанѣ въ 1805 году. Онъ былъ единственнымъ сыномъ, и старый жандармъ не могъ надышаться на Антуана. Онъ проявилъ еще въ дѣтствѣ талантъ, выйдя изъ фигуру лягушки на удивленіе добрыхъ сосѣдокъ. Съ помощью отзывчивыхъ людей помѣстили Антуана въ Антверпенскую Академію. Онъ рѣшилъ сдѣлаться великимъ. Получивъ право на путешествіе въ Италію на счетъ государства, онъ тамъ написалъ „Бой надъ тѣломъ Патрокла“. Торвальдсенъ, увидя картину, сказалъ:

— Этотъ молодой человѣкъ — гигантъ!

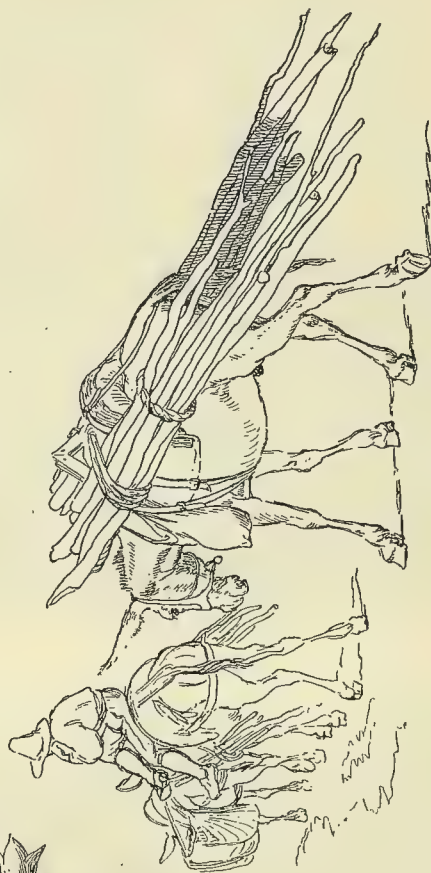


Рис. 337. Лундби. Кроки.

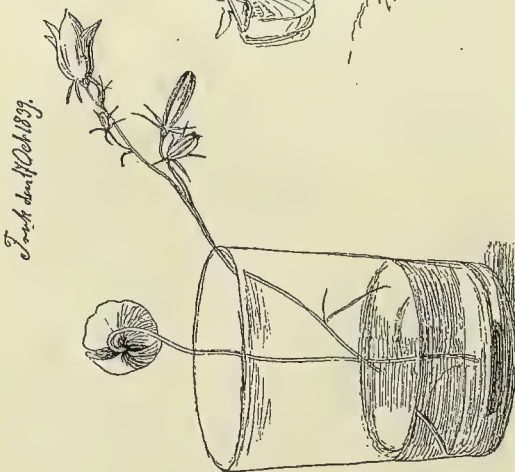






Рис. 338. Вермерень. Пастухъ.



Рис. 339. Экснеръ. Этюдъ.

Неизвѣстно, сказали ли это дѣйствительно Торвальдсенъ, но Вирцъ такъ утверждалъ. Самъ художникъ скромно высказался о себѣ:

— Мнѣ кажется, весь міръ смотритъ на меня.

Но, когда онъ привезъ картину въ Парижъ, тамъ не нашли въ ней ничего, кромѣ сумбура неестественно написанныхъ тѣлъ. Критика о ней промолчала. У Вирца явилась гениальная мысль: поставить картину на площади и созвать Національное собраніе, чтобы оно увидѣло воочию, кто управляетъ судьбами Франціи. Однако ему уличнаго скандала не позволили. Тогда онъ повезъ картину на родину. Колоссальныя объявленія восхваляли автора и рассказывали восторженнымъ стилемъ великое содержание „Патрокла“. Но выставка открылась —



и никаких восторгов не проявили ни публика ни печать, а Академія дала Вирцу... бронзовую медаль. Вирцъ обратился печатно къ королю, упрекнулъ его въ непониманіи живописи и замѣтилъ, что эта бронзовая медаль — несмываемое позорное пятно для XIX вѣка. Онъ объявилъ конкурсъ за сочиненіе — „Вредъ критики для искусства“, — вѣроятно, за то, что его называли „Le singe des génies“.

Вирцъ до смерти остался вѣренъ себѣ. Онъ писалъ гигантскіе холсты, одинъ другого нелѣпѣе. Онъ не имѣлъ покупателей и дарилъ картины по церквамъ и театрамъ, но подѣ условіемъ, чтобы онѣ



Рис. 340. Карлъ Блохъ. Портретъ.



Рис. 341. Марстрендъ. Визитъ къ выздоравливающей.



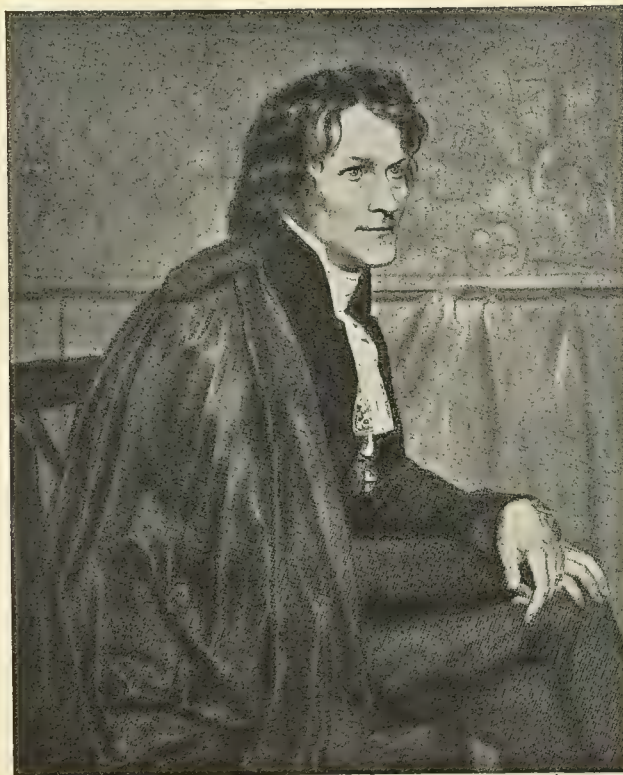


Рис. 342. Энкерсбергъ. Портретъ Торвальдсена.

висѣли рядомъ съ Рубенсомъ, или чтобъ въ антрактахъ передъ ними пѣлъ хоръ съ оркестромъ. Но и при этихъ условіяхъ никто не бралъ даромъ его картинъ.

Въ самомъ дѣлѣ, кому нужны были картины: „Мысли и видѣнія отрубленной головы“, или: „Дѣвушка со смѣхомъ рѣжетъ на куски своего незаконнаго ребенка, сойдя съ ума отъ того, что съ нея требуютъ уплаты податей, а она питалась только морковью, выбрасываемою изъ окна богатыхъ“, или „Самоубійца“, который, начитавшись матеріалистическихъ сочиненій, прострѣлилъ себѣ голову такъ, что куски черепа разлетѣлись во всѣ стороны.

Гораздо серьезнѣе его про-



Рис. 343. Энкерсбергъ. Входъ въ виллу Боргезе въ Римѣ.



паганда противъ войны. Нѣкоторыя его композиціи въ этомъ отношеніи удачны, на-  
примѣръ: „Пушечное мясо“. Она представляетъ городской валъ съ пушкой. Возлѣ  
пушки мальчики весело играютъ въ солдатики, подготавливая свои здоровыя тѣла къ  
будущей убоинѣ. „Культура XIX вѣка“ представляетъ солдатъ, закалывающихъ мать  
съ ребенкомъ. „Наполеонъ въ аду“, котораго теребятъ вдовы убитыхъ имъ солдатъ—  
наивна. Особенно комиченъ Наполеонъ, не потерявшій и въ аду треуголки.

Вирцъ не имѣлъ ни малѣйшаго чувства красокъ,—онъ былъ безвкуснѣйшимъ  
художникомъ міра. Подражая Микель-Анджело, онъ хотѣлъ писать развитыя му-  
скулистыя тѣла, но вмѣсто этого у него выходили мѣшки съ яблоками. Претензія  
на гениальность осталась претензіей, и галерея живописи обратилась въ паноптикумъ.



Рис. 344. Кѣбе. У входа.

#### IV.

Быть-можетъ, нигдѣ въ Европѣ искусство не получило характера такой интим-  
ности и семейной уютиности, какъ въ Даніи. Изолированная, небольшая страна,  
укороченная и пообрѣзанная сосѣдями, она замкнулась въ тѣсномъ кругѣ своихъ  
интересовъ и, при своей домовитости, мягкости характера и склонности къ мирному  
буржуазному комфорту, создала для жизни атмосферу доброй старой сказки. Неда-  
ромъ во главѣ ихъ литературы стоитъ Андерсенъ—этотъ необычайный повѣстествова-  
тель, воскресившій въ дѣтскихъ душахъ великаго Пана. Датчане чужды страстей,—  
вотъ почему Шекспиръ сдѣлалъ Гамлета датчаниномъ, а Фортинбраса—норвежцемъ.  
Помните, какъ у Андерсена голенькій амуръ стучался во время непогоды къ ста-





Рис. 345. Вигго Югансенъ. Письмо.

рому поэту, а когда тотъ обогрѣлъ его, высушилъ, испекъ ему яблоко и наполнилъ теплымъ краснымъ виномъ съ сахаромъ, злой божокъ угодилъ своей стрѣлой ему прямо въ сердце; и стрѣла, проникнувъ въ мирное затишь у пылающаго камина, не произвела никакой катастрофы: старичокъ только легъ на полъ и заплакалъ.

Таковы всѣ картины датчанъ: тепло, уютно, домовито. У входа въ домикъ ярко играетъ солнце, поютъ пѣтухи. По полямъ ходитъ мощный, длиннорогій скотъ.



Рис. 346. Таулоу. Зимній пейзажъ.



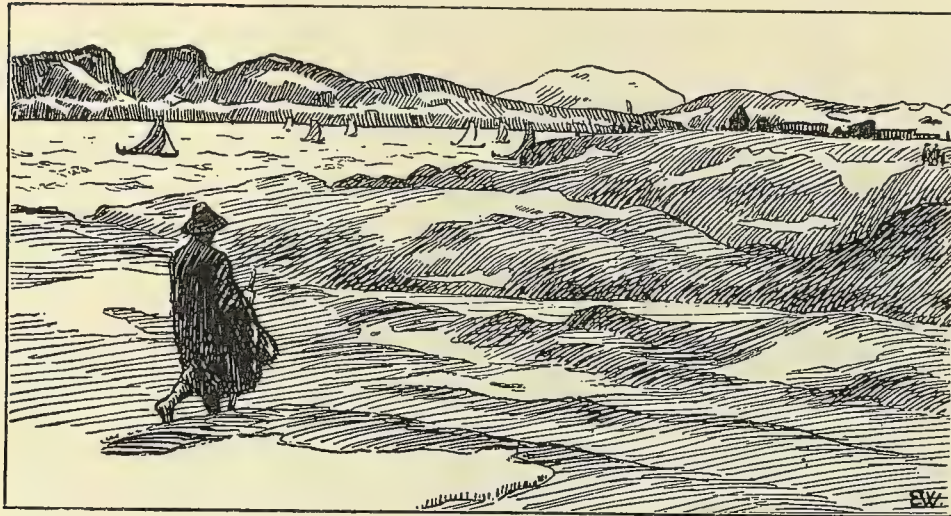


Рис. 347. Веренскіюльдъ. Рисунокъ къ норвежскимъ сказаніямъ.

Рыбаки, не менѣ сильные, мощные—весело работаютъ на берегу. Даже если художникъ (Анна Анкеръ) хочетъ изобразить отпѣваніе, — то и тутъ не приходится прибѣгать къ трагическимъ позамъ и слезамъ. Женщины надѣли на головы черные платки, мужчины только задумались, и всё молча и понуро, стоятъ вокругъ гроба. Даже



Рис. 348. Веренскіюльдъ. Дѣвочки.



въ ихъ пейзажахъ чувствуется какой-то особенный, мягкій, ласковый уютъ на берегахъ этихъ излучистыхъ рѣчекъ. Авторъ настоящей книги хотѣлъ бы подчеркнуть передъ читателями именно эту простоту и непосредственность, съ какой подходятъ къ природѣ датчане, безъ той развязности и блеска, которые чувствуются особенно у шведовъ.

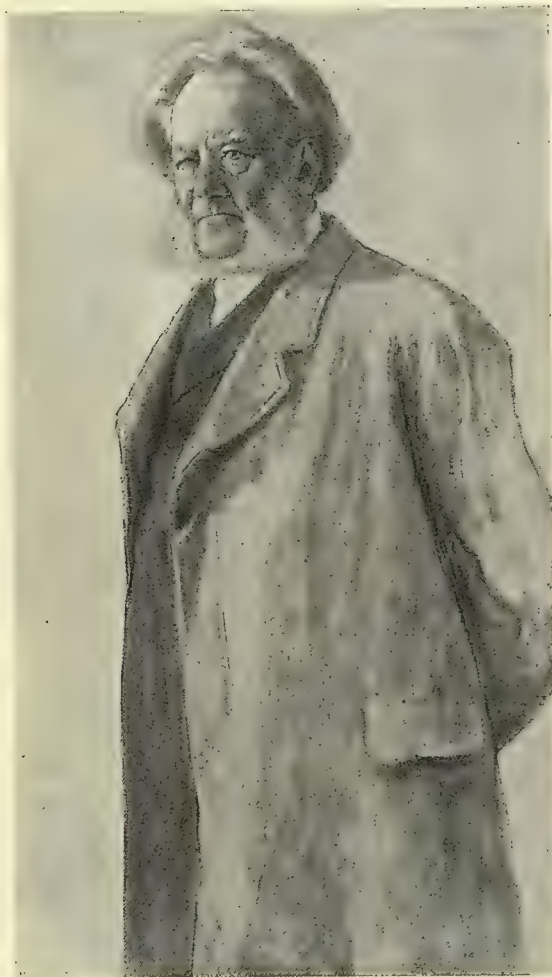


Рис. 349. Веренскіольдъ. Портретъ Генрика Ибсена.

Конечно, исходная точка ихъ искусства—сосѣдняя Голландія. Но они голландскую манеру живописи такъ приспособили къ своей родинѣ, что мы не можемъ не называть ихъ вполне націоналистами. Какъ датчанинъ любить свою родину, свои горшки съ цвѣтами, свои букеты восковыхъ цвѣтовъ, черные силуэтные портреты своихъ бабушекъ и дѣдушекъ, такъ и живописецъ-датчанинъ любить свою родину. Поэтому датчане мало отзывчивы къ блестящимъ попыткамъ художниковъ новѣйшей формациі заливатски передавать случайную фантасмагорію освѣщенія, — ихъ это шокируетъ, и они, оставаясь на почвѣ реализма, только совершенствуютъ свою технику, желая по возможности ближе подойти не къ тому или другому европейскому художнику, а къ натурѣ.

Академія была основана въ Даніи почти одновременно съ нашей, въ серединѣ XVIII вѣка. Конечно, тотчасъ же профессора заставили молодежь слѣпо копировать великихъ художниковъ другихъ

странъ. Поэтому сразу явились засушенные грубыя вещи, не имѣющія никакого національнаго значенія. Художники разбѣзжаются, кто въ Парижъ, кто въ Римъ, занимаются изображеніями изъ мифологіи. Эккерсбергъ въ началѣ XIX вѣка пишетъ, кромѣ библейскихъ картинъ, и хорошіе портреты. Какъ все художники Скандинавіи, онъ не замыкается въ узкомъ жанрѣ, для него пейзажъ такъ же важенъ и интересенъ, какъ и человѣкъ. Его марины — превосходны по рисунку волнъ и знанію оснастки кораблей.

При такомъ направленіи понятно, что, напримѣръ, Христіанъ Дальморъ, превосходно изображавшій крестьянскіе типы, потому былъ искрененъ, что самъ былъ крестьянинъ по рожденію и писалъ то, къ чему привыкъ съ дѣтства. И у него та



же простота. Онъ не ищетъ въ жизни трагедіи, не ищетъ борьбы, ужаснаго, но беретъ изъ дѣйствительности то, что составляетъ основу жизни, что дорого и мило человѣку.

Животныя тоже близки датчанину. Родившійся въ 1818 году Іоганнъ-Томасъ Лундби—былъ превосходный звѣрописецъ: онъ, по стопамъ Поттера, началъ изображать пасущіяся стада; съ чувствомъ искренней любви къ животнымъ изображалъ онъ коровъ и барановъ, и его твари живутъ на полотнѣ, со всѣми ихъ характерными индивидуальными качествами.



Рис. 350. Гуде. Норвежское побережье.

Вильгельмъ Кинъ—дожившій чуть ли не до девяноста лѣтъ—великолѣпенъ въ пейзажѣ. Онъ чувствуетъ воздухъ, и его любимая тема—изображеніе облаковъ всевозможныхъ формъ и свойства. За нимъ идутъ Готфридъ Румпъ и Мельби; первый—нѣжно-женственная натура въ изображеніи весеннихъ мотивовъ, второй, какъ маринистъ, не уступитъ многимъ соотечественникамъ въ Европѣ. Сковгардъ, Петеръ-Христіанъ—тоже крестьянинъ, и его пейзажи—плодъ его пребыванія съ дѣтства въ лѣсахъ сѣверной Зеландіи. Его картина: „Полянка въ лѣсу“ (рис. 360) даетъ понятіе о его непосредственной системѣ воспринятія красоты природы.

Крупнымъ художникомъ былъ Карлъ Блохъ. Поѣхавъ послѣ Академіи, въ концѣ 50-хъ годовъ, въ Римъ, онъ сперва началъ писать шаблонныя уличныя римскія сцены, а потомъ перешелъ къ самостоятельнымъ произведеніямъ. Онъ много способствовалъ укрѣпленію вкуса въ датчанахъ, хотя главный его недостатокъ—космополитизмъ, такъ рѣдко встрѣчающійся у сѣверянъ.

Аксель Гельстедъ учился и въ Парижѣ, и въ Англіи, и въ Италіи. Анекдотичность сюжета занимаетъ его болѣе, чѣмъ кого-нибудь изъ соотечественниковъ.



Изображает онъ засѣданіе городской думы—и силится первымъ долгомъ подчеркнуть утомительную скуку и ненужность засѣданія. Въ его „Депутаціи“—много высококомичныхъ фигуръ. Это все почтенные, прилизанные люди во фракахъ, въ молчаніи готовящіеся къ выходу высокопоставленнаго лица.

Христіанъ Цартманъ—живописецъ историческій, любящій щегольнуть оригинальностью. Примѣромъ служатъ его двѣ картины, копіи съ которыхъ здѣсь прилагаются. Одна изображаетъ бесѣду Соломона съ царицей Савской (рис. 327). Царица Савская—отнюдь не полная обаянія красавица, это почти синій чулокъ, барыня, отъ которой отдаетъ Стокгольмскимъ университетомъ. Соломонъ—пресыщенный жизнью, молодой



Рис. 351. Кругъ. Норвежскій лоцманъ.

еврей, съ какой-то дымкой грустной апатіи на красивомъ лицѣ. Другая (рис. 328) изображаетъ прелестный уголокъ балкона. Онъ написалъ цѣлую серію картинъ изъ жизни Элеоноры-Христины, дочери короля Христіана IV. Лучшая изъ этой серіи картинъ изображаетъ ее сидящей у стола и слушающей чтеніе библіи. Композиція проста, но согрѣта искреннимъ чувствомъ и не бьетъ ни на какіе эффеkты, кромѣ искусно приноврѣннаго освѣщенія.

Во главѣ новаго движенія датской живописи надо поставить Петра Крейера, которому въ настоящее время 56 лѣтъ. Началь онъ робко, но потомъ развернулся, и его „Итальянскій шляпникъ“ (рис. 334), копія съ котораго здѣсь прилагается, получилъ въ Парижскомъ Салонѣ 1891 г. первую медаль, что не такъ-то легко дается иностранцамъ. Картина эта создала въ Даніи цѣлый циклъ произведеній изъ жизни ремесленниковъ—причина, почему Мутеръ называетъ его датскимъ Курбѣ и Менцелемъ.

Насколько легко онъ разрѣшалъ самыя сухія темы, видно изъ его картины: „Комитетъ французской выставки въ Копенгагенѣ 1887 г.“, гдѣ коллективный



портретъ собранія чуть ли не изъ тридцати лицъ представлялъ понятныя затрудненія.

Официальный придворный живописецъ Дани—Лорисъ-Ренъе Тиксенъ, ученикъ Бонна, какъ и Крейеръ, — но болѣе усвоившій манеру Каролуса Дюрана. Теперь онъ пишетъ портреты и группы съ высокопоставленныхъ лицъ и аллегорическія композиціи. Извѣстнѣе другихъ его картина „Сусанна“ (рис. 330), не выходящая за предѣлы обычнаго шаблона живописцевъ Парижскаго Салона.

Прелестно пишетъ Вигто Югансенъ интимныя сцены. Какимъ глубокимъ проникновеніемъ и любовью дышитъ его „Сцена въ дѣтской“ (рис. 335)—это милое купанье въ тепло натопленной комнатѣ. Ни малѣйшей натяжки, никакого желанія нарисовать вмѣсто



Рис. 352. Цорнъ. Портретъ г-жи Грандбергъ.

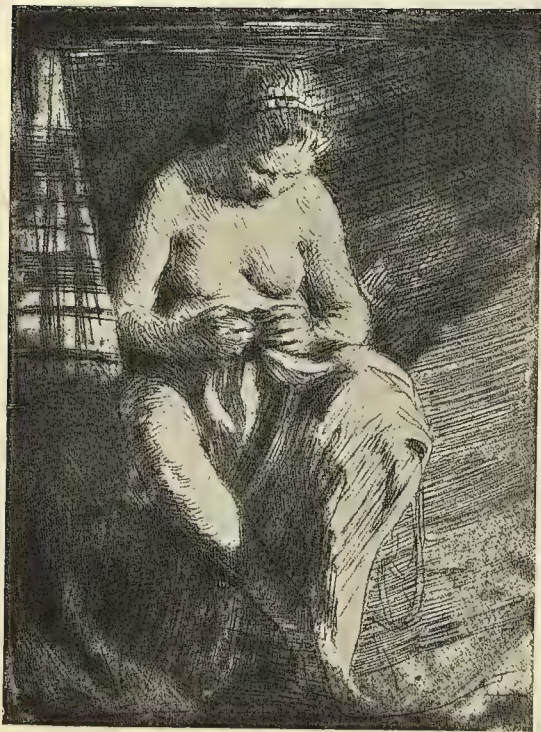


Рис. 353. Цорнъ. Этюдъ.

ребенка херувима, или изобразить небесной красоты няньку. Каждая деталь въ его картинахъ продиктована любовью, а не является подробностью, чтобы заполнить въ композиціи пустой уголъ. Югансенъ кромѣ того чуткій пейзажистъ, и прилагаемый рисунокъ (336-й) показываетъ его отношеніе къ природѣ.

Изъ послѣдователей Югансена можно отмѣтить Энгельстеда, картина котораго „Господинъ инспекторъ“ (рис. 329) полна трагизма при полной простотѣ композиціи. Здѣсь художникъ возвышается до Диккенса въ его лучшихъ очеркахъ школы. Этотъ упитанный, застыившій въ бюрократизмъ педагогъ и жалкое маленькое существо, отданное ему на съѣденіе,—одно изъ лучшихъ созданій не только датскихъ, но и европейскихъ художниковъ.



Надо упомянуть еще двух Анкеро́въ, жену Анну и мужа Михаила, — оба талантливые жанристы. Объ Аннѣ я упоминалъ выше, по поводу ея картины „Отпѣванье“. Мужъ больше пишетъ картины изъ жизни рыбаковъ. Этихъ тружениковъ моря онъ знаетъ превосходно. На всѣхъ его произведеніяхъ лежитъ печать суровости и грубости окружающей среды, отнюдь не преднамѣренная, но какъ точное отраженіе природы.



Рис. 354. Цорнъ. Дѣтскій портретъ.

Христа. Но то, что дало новое искусство—залогъ, что въ будущемъ оно разовьется. Быть-можетъ, оно не дастъ такого ослѣпительнаго фейерверка таланта, какой данъ въ Швеціи Цорномъ, — даже не дастъ очаровательнаго финскаго Эдельфельда. Но Эдельфельды и Цорны являются разъ въ столѣтіе. Датское искусство стоитъ на надежной почвѣ, и въ будущемъ надо ждать его полнаго цвѣтенія. Въ этомъ отношеніи оно смѣло можетъ подать руку своей чудной сосѣдкѣ—суровой и таинственной странѣ шхеръ и фьордовъ—Норвегіи.

#### V.

Норвегія хотя и примыкаетъ непосредственно къ Швеціи, но всегда чувствовала болѣе тяготѣнія къ Даніи. Замкнутые въ своихъ очаровательныхъ шхерахъ, норвежцы выработали могучій духъ и глубокую силу мышленія, выразившуюся въ появленіи такого мощнаго писателя, какъ Ибсенъ. На фонѣ горъ, въ остро-излучистой па-

Изъ пейзажистовъ новой школы надо отмѣтить Педерсена и Филиппсена, а также Торвальда Нисса, хорошо изображавшаго отдѣльные уголки заинтересовавшей его природы. Талантливъ, какъ пейзажистъ, и Паульсонъ, но его „Адамъ и Ева“ мало говорятъ намъ. Позы придуманы, лица недостаточно проникнуты выраженіемъ изумленія: нѣтъ двухъ безсмертныхъ душъ, впервые взглянувшихъ другъ другу въ глаза и увидѣвшихъ прекрасную земную оболочку. Въ Евѣ прямо говоритъ какая-то чувственность, и все сводится на что-то мелкое, мимопреходящее, а не на изображеніе созданія человѣческаго рода.

Въ Даніи нѣтъ великаго пропалаго въ искусствѣ. Есть у нея скульпторъ Торвальдсенъ, которымъ она по праву гордится, но который для насъ сухъ и въ Христѣ не говоритъ того, чего мы ждали бы отъ идеальнаго



норамъ шхеръ, въ небольшихъ деревянныхъ домахъ, съ ярко-раскрашенной грубой мебелью, на волнахъ бурнаго океана, несущаго мимо нихъ теплый потокъ Гольф-стрема,—закалили они въ себѣ характеръ и свою самобытность.

Норвежское искусство прежде всего—самобытно. Норвежская живопись началась недавно, позднѣе датской. Первые попытки были, конечно, рабскимъ подражаніемъ иностранцамъ. Но съ половины XIX столѣтія дѣло измѣнилось. Художники-норвежцы стали ѣздить въ Европу учиться не тому, какъ писать Францію и Германію, а какъ писать свою родину. Они учились умѣнью видѣть и переносить видимое ими на холстъ; они учились выискивать въ природѣ характеръ и запечатлѣвать его на холстѣ.

Норвежцы не проникнуты мягкостью датчанъ: между ними та же разница, какъ между зеленѣющей долиной Даніи и Скандинавскими горами. Норвегія—страна рыбаковъ, охотниковъ, спорта. Если художникъ изображаетъ внутренность хижины,—

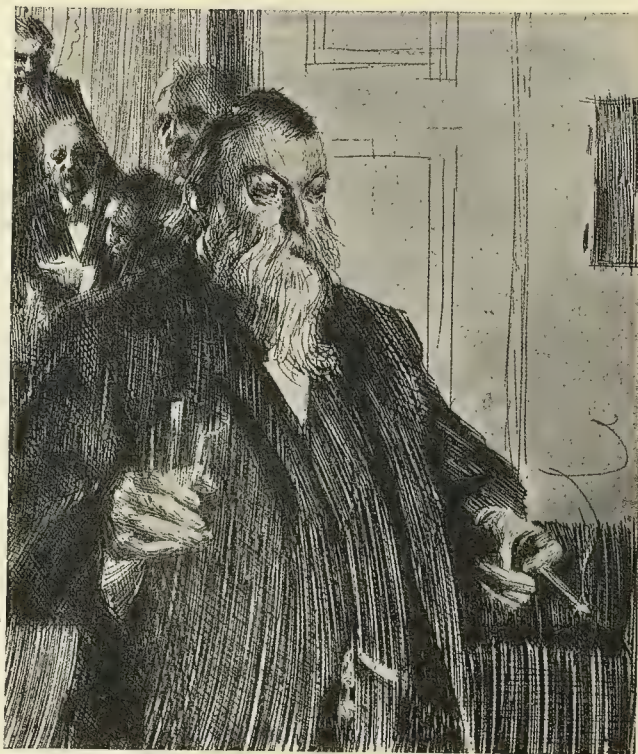


Рис. 355. Цорнь. Тостъ.

такъ въ ней здоровые люди ѣдятъ, а не наслаждаются кейфомъ. Реалисты въ жизни, они реалисты и въ живописи. Таковъ Крогъ, и литераторъ и художникъ. Датчанинъ Михаилъ Анкеръ, о которомъ говорилось выше,—товарищъ его по работѣ на берегахъ моря,—куда эlegantнѣе и мягче его. Даже тѣ художники, которые отдаются, повидимому, лиризму, и тѣ не заботятся объ изяществѣ формъ. Христіанъ Скредсвигъ, желая изобразить идиллію среди тихой заводи шхеръ въ бѣлую ночь на Ивановъ день, изображаетъ рыбака, закуривающаго трубку съ махоркой, двухъ автоматовъ—дѣвушку и парня, недвижно сидящихъ въ лодкѣ, и какого-то юношу въ пиджакѣ, играющаго на гармоникѣ. Отъ картины вѣетъ правдой, но холодомъ и скукой. Выше всехъ Эрикъ Веренскіольдъ—онъ дѣйствительно поэтъ и умѣетъ найти грацію и истинную красоту въ самыхъ примитивныхъ и грубыхъ формахъ. Особенно хороши двѣ его картины: „Встрѣча“ и „Норвежскія дѣвочки“. Превосходенъ по настроенію послѣдній холстъ. Дѣвушка задумчиво стоитъ у забора, опершись одной ногой, обутой въ грубый башмакъ, на палку. Лица ея не видно, — она смотритъ куда-то вдаль, на далекій поселокъ. Другая — повернула къ ней свое



миловидное личико и что-то говорить ей. „Встрѣча“ еще тоньше. Молодая дѣвушка (опять-таки лица ея почти не видно) идетъ по лугу съ матерью. Навстрѣчу имъ попался молодой парень. Они поздоровались и разошлись. Но кровь ударила ему въ голову, и онъ замеръ въ какомъ-то очарованіи съ граблями на плечѣ. Онъ не смотритъ имъ вслѣдъ, но голова нѣсколько повернулась въ ихъ сторону. И дѣвушка не слушаетъ, что говорить ея спутница, и тоже слегка повертываетъ свою голову.

Совсѣмъ другое—Швеція: шведы не датчане и не норвежцы,—они европейцы и легко мѣняютъ свою Швецію на Парижъ и Мюнхенъ. У шведовъ есть свое политическое прошлое, которымъ они гордятся, есть Карлы XII, которые держали въ страхѣ Россію; есть Финляндія, которая, несмотря на столѣтнее присоединеніе къ Россіи, чувствуетъ ихъ желѣзную лапу. Они веселы, скорѣе загораются, чѣмъ датчане и норвежцы, они болѣе отзывчивы на всякую культуру, менѣе любятъ свое гнѣздо и во всякомъ случаѣ—космополиты.

Еще недавно, какихъ-нибудь пятьдесятъ лѣтъ назадъ, Швеція считалась въ отношеніи искусства страной, неспособной къ самостоятельному творчеству. Скука и прилизанная чопорность царили въ сухихъ академическихъ залахъ Стокгольмской Академіи. Въ то время какъ Данія уже дала цѣлый рядъ вдумчивыхъ, задушевно мирныхъ художниковъ, дала даже такой талантъ, какъ ваятель Торвальдсенъ, Швеція прозябала на подражаніяхъ. Въ художникахъ не чувствовалось національности, любви къ родинѣ, пониманія ея. Со свойственной шведамъ восприимчивостью, ихъ живописцы и скульпторы бойко схватывали технику французовъ и англичанъ и, не задумываясь, приурочивали уже готовые шаблоны къ національнымъ жанрамъ. Шведы конца XVIII и начала XIX вѣковъ до того усвоивали манеру своихъ учителей, что ихъ справедливо называли скандинавскими Грѣсами, Буше, Давидами, но никто не составилъ себѣ самостоятельной фizioноміи. Если историческая необходимость, патріотическая волна революціи вознесла на первое мѣсто Давида во Франціи и его „Гораци“ сыграли свою роль въ народномъ самосознаніи, то у шведовъ всѣ „Приа́мы“, „Федры“, „Электры“ не имѣютъ ни малѣйшаго смысла, и стоявшіе во главѣ тогдашней Академіи художники, какъ Вестинъ и Крафтъ, въ сущности не имѣютъ никакого значенія.

Но время шло. Шведы, эти „французы трехъ скандинавскихъ королевствъ“, какъ называлъ ихъ Мутеръ, рѣшили стряхнуть съ себя академическій соръ и пойти учиться въ Европу. Сначала они кинулись въ Дюссельдорфъ. Но ихъ гибкой, отзывчивой натурѣ было тяжело нѣмецкій условный колоритъ и еще болѣе тяжело-вѣсный юморъ. Сперва вліяніе Пилоти и Кутюра рѣзко сказывается на шведахъ; но потомъ, когда всемірныя выставки наглядно показали разницу между нѣмцами и французами, они дѣлаютъ рѣзкій поворотъ къ Бастьену Лепажу. Гуго Сальмонъ первый выставляетъ блестящія по чисто-французской Technikѣ картины: „Крестьяне въ полѣ“, „Дѣти собираютъ колосья“, а одна изъ нихъ, „Арестъ“, даже попадаетъ въ Люксембургскій музей. За нимъ послѣдовалъ цѣлый рядъ художниковъ, смѣло заявившихъ свои права на участіе въ Парижскихъ Салонахъ, и ихъ тамъ приняли какъ дорогихъ гостей. Появились не зажимы, какъ Крейгеръ, который дошелъ до





Рис. 356. Цорнъ. Портретъ.



значительной степени технического совершенства въ передачѣ осеннихъ и зимнихъ мотивовъ далекаго Сѣвера. Подобно нашему Левитану, онъ особенно полюбилъ сумерки надъ кровлями убогихъ деревень, восходы луны надъ пустынными дорогами, убѣгающими сѣрыми лентами въ волнующуюся туманами даль. Отъ него пахнуло уже проникновеніемъ, самобытностью, простотой. Бруно Лильефорсъ пошелъ еще дальше. Онъ полюбилъ снѣжныя равнины далекаго Сѣвера и, забившись въ ихъ шалаши, подарилъ искусству удивительныя по настроенію и выполненію картины. Его олени на снѣгу, тетерева на току, рои бабочекъ на пестромъ фонѣ цвѣтнаго луга, перепела, дрозды, зайцы—все это вѣтъ конкурса по необычайному про-



Рис. 357. Наслѣдный принцъ Евгений. Этюдъ.

никновенію правдой. Лильефорсъ въ данномъ случаѣ поступилъ какъ чуткій мастеръ: онъ за изученіемъ птицъ и звѣрей обратился не къ французамъ, а къ японцамъ и взялъ у нихъ все то, чѣмъ они перегнали европейцевъ.

Но самымъ яркимъ представителемъ Швеціи является Андерсъ Цорнъ. Еще въ началѣ семидесятыхъ годовъ онъ, подросткомъ, пасъ стада въ Даларнѣ, вырѣзывалъ изъ дерева фигурки звѣрей, раскрашивалъ ихъ и продавалъ. Онъ думалъ, что изъ него выйдетъ скульпторъ. Когда онъ продалъ свою первую коровку и на вырученные деньги купилъ булку,—гонорара хватило только на такой скромный завтракъ,—его счастьемъ не было предѣловъ, и онъ даже теперь, вспоминая про первую свою продажу, говоритъ, что она для него была дороже, чѣмъ позднѣйшіе заказы американскихъ милліонеровъ. По окончаніи курса въ провинціальной школѣ онъ отправился въ Стокгольмъ. Здѣсь талантъ сдѣлалъ свое дѣло, и даже пребываніе въ Академіи Художествъ его не испортило. Онъ специализировался на портретахъ и этюдахъ и сразу сталъ во главѣ молодыхъ художниковъ. Но въ Стокгольмѣ ему было тѣсно, и онъ въ первой половинѣ 80-хъ годовъ покидаетъ его 23-лѣтнимъ юношей. И вотъ мы видимъ его то въ Италіи, то въ Константинополѣ, то въ Лондонѣ, то въ Парижѣ, то наконецъ въ Америкѣ.



И вездѣ онъ является желаннымъ гостемъ. Увѣренный въ своихъ силахъ, онъ занималъ въ лучшей части города мастерскую, и заказы на него сыпались дождемъ. Virtuозность техники все росла и наконецъ достигла высочайшей степени совершенства. Въ живописи его нѣтъ ничего академическаго, онъ простъ и реаленъ. Широкий смѣлый мазокъ, которымъ онъ передаетъ детали: платье, кресло, столъ и прочіе аксесуары, приближаютъ на первый взглядъ его живопись къ эскизу. Но на нѣкоторомъ разстояніи эта эскизность кажется самой тщательной и точной передачей



Рис. 358. Гоммерсгей. Interieur.

натуры. Съ этой стороны онъ ближе всего напоминаетъ Гальса, котораго много изучалъ. Но лицо портрета онъ обрабатываетъ на свой ладъ, не довольствуясь циклопическою накладкой мазковъ, какъ у голландскаго художника, и съ этой стороны, особенно когда онъ пишетъ портреты тоненькихъ, сухонькихъ миссъ, въ немъ чувствуется послѣдователь ванъ-Дейка и Веласкеза.

Цорна Европа видѣла всегда урывками: двѣ-три картины въ Салонѣ. Собрать все написанное имъ невозможно, большинство его портретовъ—въ фамилныхъ галлерейхъ Англіи и Америки. Но въ маѣ 1906 года въ Парижѣ удалось собрать значительное количество его полотень и офортовъ. Выставка эта дала неожиданный результатъ. Фигура Цорна выросла еще больше—и не только какъ художника, но и офортста.



Парижскія газеты, весьма не щедрыя на похвалу иностранцамъ, заговорили о шведскомъ художникѣ. Небольшое помѣщеніе въ улицѣ Лафитъ постоянно заполнялось публикой,—и мнѣніе у всѣхъ было одно: Цорнъ—одно изъ крупнѣйшихъ явленій конца XIX и начала XX вѣковъ.

Тутъ онъ предсталъ воочію, какъ „искатель“...

Всю жизнь его преслѣдуетъ идея написать молодое женское тѣло en plein air—на берегу моря. Много разъ онъ подходилъ къ этому мотиву, забывъ совершенно всю фальшь и условность своихъ предшественниковъ, изображавшихъ нимфъ, наяда



Рис. 359. Ниссъ. Подсолнечники.

и просто купающихся дѣвушекъ чуть ли не при обыкновенномъ свѣтѣ мастерской. Изучивъ превосходно мотивъ тихаго морского прибоя въ солнечный яркій день, Цорнъ смѣло ставилъ среди марины обнаженное женское тѣло, въ большинствѣ случаевъ спиною къ зрителю, и разыгрываетъ на этомъ тѣлѣ цѣлую симфонію рефлексовъ. Съ неба льется голубовато-серебристый свѣтъ и ложится матовыми пятнами на плечахъ, рукахъ, на золотистыхъ волосахъ, скользитъ по лопаткамъ, чуть дотрогивается до бедеръ. Зеленовато-синій рефлексъ моря снизу, навстрѣчу ему, скользитъ жидкими, прозрачными отсвѣтами на подбородкѣ, на нижней части груди, на локтяхъ. Отъ берега льется желтовато-золотистый отблескъ песка и обливаетъ теплымъ, мягкимъ пухомъ всю фигуру. И все это горитъ на яркомъ дневномъ свѣтѣ, такъ что женщину



съ трудомъ можно отдѣлить и отличить отъ моря и воздуха. Щурись отъ свѣта и не сразу разберешься въ этой очаровательной гаммѣ красокъ. Другой мотивъ, увлекающій Цорна—голое тѣло среди яркой солнечной зелени. Здѣсь уже преобладаютъ зеленые рефлексъ, болѣе грубые, иногда даже антихудожественные по своимъ случайностямъ. Этотъ рядъ этюдовъ значительно уступаетъ первымъ. Иногда Цорнъ переноситъ голую дѣвушку въ баню или просто въ комнату и заставляетъ скользить по молодому упругому тѣлу веселый дневной свѣтъ, прорвавшійся въ маленькое окошко. Подобно Рембрандту и Рубенсу, онъ не стѣсняется далеко не античными формами своихъ натурщицъ. Тутъ художникъ вполне націоналенъ: фигуры, несмотря



Рис. 360. Сновгардъ. Пейзажъ.

на молодость и свѣжесть тѣла, приземисты, грубы, коротконоги; лица тоже грубоваты, но сильны выраженіемъ внутренней энергіи. Та же дѣвушка въ національномъ платьѣ за веслами въ лодкѣ производитъ гораздо болѣе благоприятное впечатлѣніе: здѣсь сказывается полностью ея характеръ сильной рыбачки, сжившейся съ озеромъ или моремъ, гораздо болѣе интересной, чѣмъ скандинавская дріада. Жанры Цорна несложны. Они нѣсколько напоминаютъ работы финляндца Эдельфельда, но безъ той мягкой колоритности, которая была присуща покойному. Цорнъ любитъ изобразить кухню, прачечную, пекарню, и та же знакомая бѣлокурая дѣвушка всегда фигурируетъ на сценѣ. Въ числѣ недостатковъ Цорна надо поставить вообще на первый планъ, такъ сказать, мужиковатость его колорита. У него есть особое пристрастіе къ красному, какъ чистая киноварь, пятну. Онъ непременно гдѣ-нибудь да отведетъ душу, положивъ или красную юбку на стулъ, или одѣвъ во все красное свою натуру, или надвинувъ красный колпакъ на старика. По этому пятну всегда узнаешь



Цорна издали, и очень рѣдко онъ отказывается отъ него въ портретѣ, развѣ ужъ въ такихъ официальныхъ, такъ сказать, работахъ, какъ портреты шведскаго короля и наслѣднаго принца, занимавшіе первое мѣсто на парижской выставкѣ. Вообще палитра Цорна не разнообразна и много уступаетъ другимъ портретистамъ.

Акварель такъ же легко дается ему, какъ и масляная живопись. Такія очаровательныя вещи, какъ его давно извѣстная по безчисленнымъ снимкамъ „Дѣвушка передъ зеркаломъ“ и „Играющія дѣти“—однѣ изъ лучшихъ акварелей нашихъ дней.

Но въ чемъ ему нѣтъ конкурентовъ, какъ уже сказано мною выше, это въ офортѣ. Онъ работаетъ самобытно, смѣлыми штрихами, нерѣдко обрабатывая только одно лицо, а остальное едва намѣчая. Но что за chefs-d'oeuvre'y выходятъ изъ-подъ его иглы! Кому не извѣстенъ его портретъ Эрнеста Ренана, сдѣланный въ теченіе двухъ часовъ, этотъ лучший портретъ почтеннаго оріенталиста (рис. 317)? Какое великолѣпіе — „Тостъ“ (рис. 355), копія съ его же картины масляными красками, изображающей упитаннаго доктора, говорящаго рѣчи на собраніи ферейна, съ сигарой въ одной рукѣ и со стаканомъ въ другой. Портреты Miss Kip и M-me Grandberg (рис. 352) выказываютъ все мастерство той примитивной манеры, съ какой онъ подходитъ къ изображенію молодыхъ, нѣжныхъ женскихъ лицъ, и достигаетъ несравненной иллюзій.

Собственно—Цорнъ ярко-характерный художникъ для всей Швеціи. Но нельзя еще не упомянуть нашихъ современниковъ: Кулэ, Валандера, Тирена, Борга, Бьерка, Ларсона и др. Наконецъ особенно слѣдуетъ подчеркнуть талантъ наслѣднаго принца Евгенія—еще молодого человѣка, прекраснаго пейзажиста-лирика \*).



Рис. 361. Пётersonъ. Рисунокъ къ сказкѣ Андерсена: „Оле-люк-ойз“.

\*) Последніе три рисунка принадлежать художникамъ-датчанамъ.



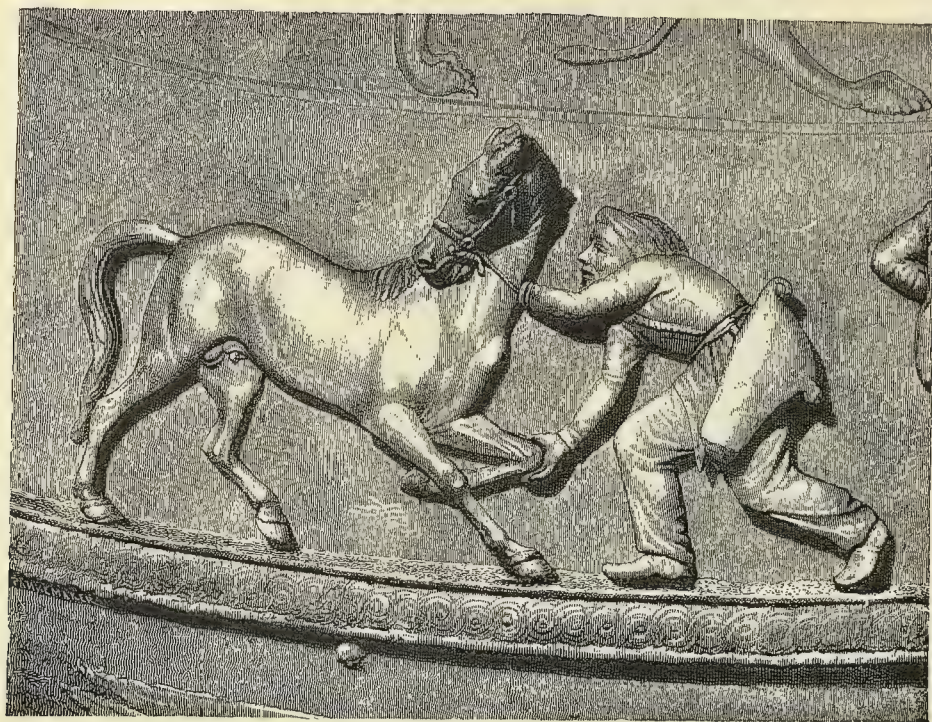


Рис. 362. Скиѣ, дрессирующій коня. Съ Никопольской вазы.

## ГЛАВА ВОСЕМНАДЦАТАЯ.

### Русь.

#### I.

Прослѣдить возникновеніе и развитіе на Руси искусства весьма трудно: исторически слагалось дѣло такъ, что у насъ постоянно мѣшало то или иное политическое положеніе мирному процвѣтанію искусствъ. То на насъ вліяли норманы, то византійцы, то татары, то поляки. При Владимірѣ-Солнышкѣ мы вмѣстѣ съ христіанствомъ взяли и византійскую моду платьевъ. Татары подарили насъ халатами, шубами и тюбетейками, и въ нихъ щеголяли даже цари. Петръ Великій одѣлъ насъ голландцами, Петръ III — голштинцами, а Екатерина—французами. Византійцы дали намъ купольную плоскую систему построекъ церквей; черезъ Арменію пришли къ намъ коническія вышки; изъ Индіи—луковицы и минареты, обратившіеся въ колокольни; готика дала остроконечный шпиль, который сумѣлъ примоститься и на Василии Блаженномъ и на Спасекихъ воротахъ; венецейскіе мастера построили во Владимірѣ соборъ въ стилѣ св. Марка и даже орнаменты со львами пустили. Потомъ построили въ Петербургѣ два собора—одинъ въ стилѣ римскаго Петра, другой—во вкусѣ лондонскаго Павла. Наконецъ Тонъ „усовершенствовалъ“ византійскій стиль, который и былъ наименованъ тоновскимъ.



Во всемъ этомъ матеріалѣ и надлежитъ намъ разобраться и установить—какія эпохи не относились къ естественному ходу русскаго искусства, а только тормозили его, какъ, напримѣръ, эпоха итальянщины, заполонившая наши церкви въ XVIII и XIX вѣкахъ, отъ которой мы едва-едва теперь только отдѣлались, или постройки церквей въ стилѣ араччевскихъ гауптвахтъ, а въ послѣдствіи въ тоновскомъ стилѣ, вопреки слезнымъ мольбамъ прихожанъ. И еще важнѣе отмѣтить—что же въ сущности относилось непосредственно къ искусству и давало ему поступательное движеніе.



Рис. 363. Каменная баба въ южно-русскихъ степяхъ.

говорить о томъ, что это славянская постройка: сѣверные народы ставили бревно отвѣсно (см. рис. 364).

Были ли у славянъ храмы (капища) для боговъ—говорятъ различно. Одни изслѣдователи говорятъ—были, другіе—нѣтъ. Но, во всякомъ случаѣ, если они и существовали, то какъ жилища идола, гдѣ приносились ему жертвы, а не какъ храмъ для молящихся. Вѣдь и въ Греціи храмы были такъ миниатюрны, что вмѣщали только божество, а масса народа толпилась на улицѣ.

Какъ жили наши предки—на это, сколь извѣстно, даютъ главнѣйшія свѣдѣнія, кромѣ нашихъ лѣтописцевъ, арабскіе и византійскіе писатели. Нѣтъ никакого сомнѣнія, что Русь представляла собою обширную равнину, наполненную деревушками и городами, мало чѣмъ отличавшимися отъ деревень. Вся разница была въ томъ, что ее огораживали высокимъ тыномъ; отъ глагола *городити* и появилось самое названіе города. Постройки были, конечно, примитивны, низки, и въ нихъ, какъ и теперь во многихъ деревняхъ, наблюдалось отсутствіе какого бы то ни было стиля. Даже происхожденіе слова „Русь“ иные остроумцы желали произвести отъ латинскаго *rus*—деревня.

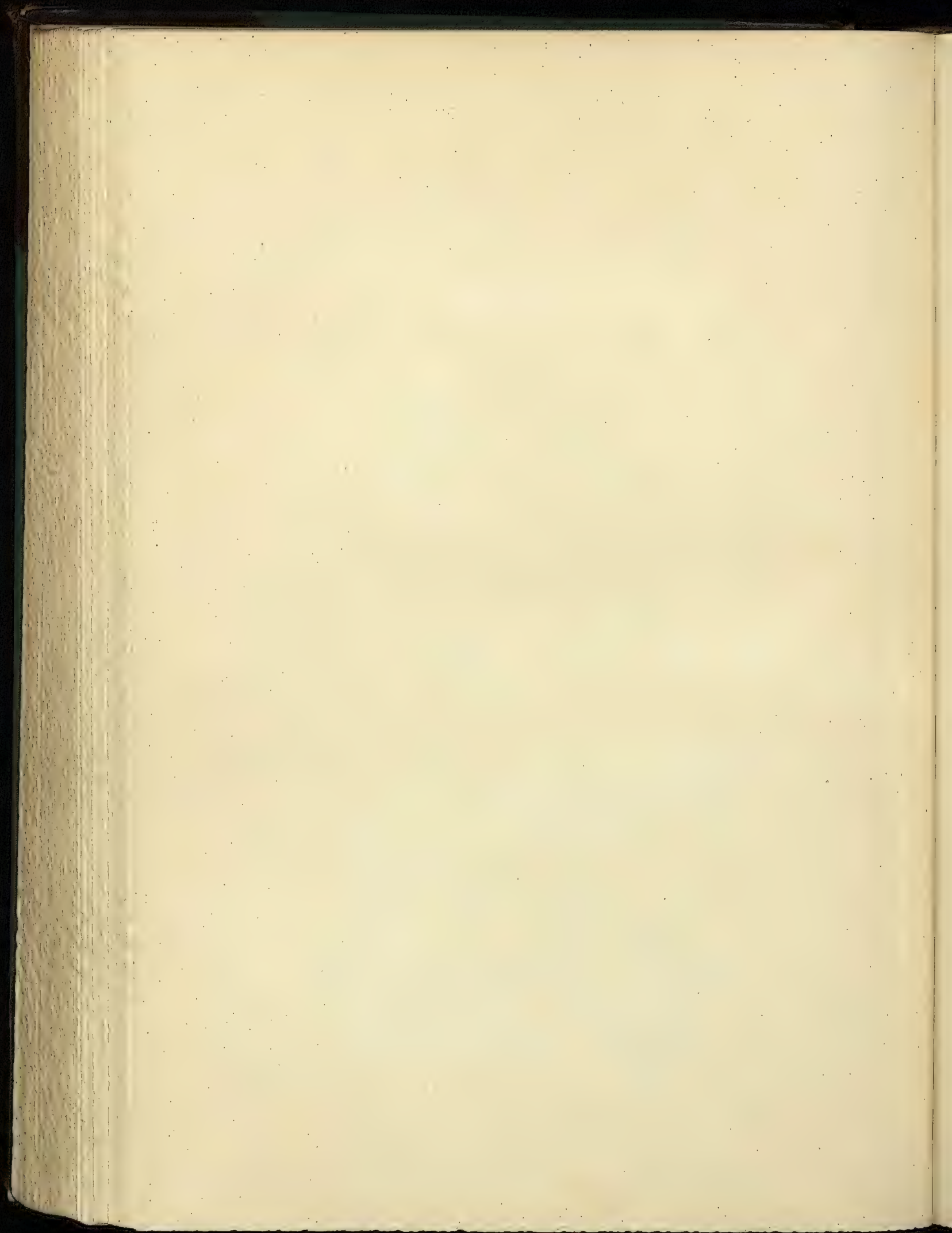
На Трояновой колоннѣ есть отдѣльныя изображенія жилищъ даковъ—несомнѣнно славянскихъ племенъ. Если мы взглянемъ въ эти деревянныя постройки, то сразу узнаемъ наши двухэтажныя избы съ двухскатными крышами и поперечной кладкой бревенъ. Поперечная кладка сруба больше всего





ОБРАЗЦЫ ДРЕВНЕ-РУССКИХЪ МИНИАТЮРЪ. Изборникъ великаго князя Святослава Ярославича.  
Писанъ въ 1073 г.







Каковы были эти идолы—трудно сказать, но, вѣроятно, они были гораздо болѣе отдѣланы, чѣмъ каменные бабы, съ невѣдомыхъ временъ сидяція въ нашихъ южныхъ степяхъ. Вѣдь все же славяне имѣли сношенія съ Византіей. Вѣдь римскія колоніи по Черному морю такъ или иначе знакомили славянъ съ искусствомъ высшаго качества. Сообщаютъ, что наиболѣе чтимое изображеніе Перуна имѣло голову серебряную, а усы золотые. Сомнительно, чтобы столь драгоцѣнный матеріалъ былъ ввѣренъ для обработки грубому мастеру. Интересно здѣсь указаніе на счетъ усомъ: типъ, значить, у Перуна былъ норманскій, съ длинными усами и бритымъ подбородкомъ, такъ какъ о бородѣ не упоминается.

Но большинство идоловъ было деревянными. Когда наступило введеніе христіанства „огнемъ и мечомъ“, идоловъ прямо посѣкли, то-есть разрубили топорами и бросили въ воду. Бабы съ волею бѣжали по берегу и кричали: „выдыбай, Перуне!“

Когда въ Керчи въ 1831 году найдена была Куль-Обская ваза, сдѣланная изъ золота,—мы получили неоцѣненное указаніе на костюмы скинговъ, которые изображены весьма искусно по поясу этой вазы. Если отнять башлыкъ, весьма напоминающій нынѣшніе башлыки кабардинцевъ, то получится несомнѣнный типъ современнаго намъ чистокровнаго русака. Особенно типиченъ воинъ, обратившійся къ помощи товарища по поводу поврежденной въ бою ноги,—тутъ и покрой кафтана, и лицо, и борода—все неоспоримо указываетъ на славянское происхожденіе (см. рис. 366). На другой вазѣ, такъ-называемой Никопольской (см. рис. 368), сдѣланной изъ серебра, тоже интересны сцены ловли коня изъ табуна и его сѣдланье. Здѣсь мужчины изображены въ широкихъ портахъ, въ ловко спитыхъ казакинахъ и въ чоботахъ или чевякахъ. Конюхъ, снимающій съ лошади путы, сдѣлалъ бы честь любому художнику начала XIX вѣка, когда мужиковъ не рѣшались иначе изображать, какъ въ видѣ римскихъ воиновъ. Интересно и то, что у всѣхъ лошадей грива—по греческому образцу, стриженная; экспрессія морды у коней—превосходна.

Искусство Византіи пришло къ намъ въ Кіевъ вмѣстѣ съ христіанствомъ. Еще

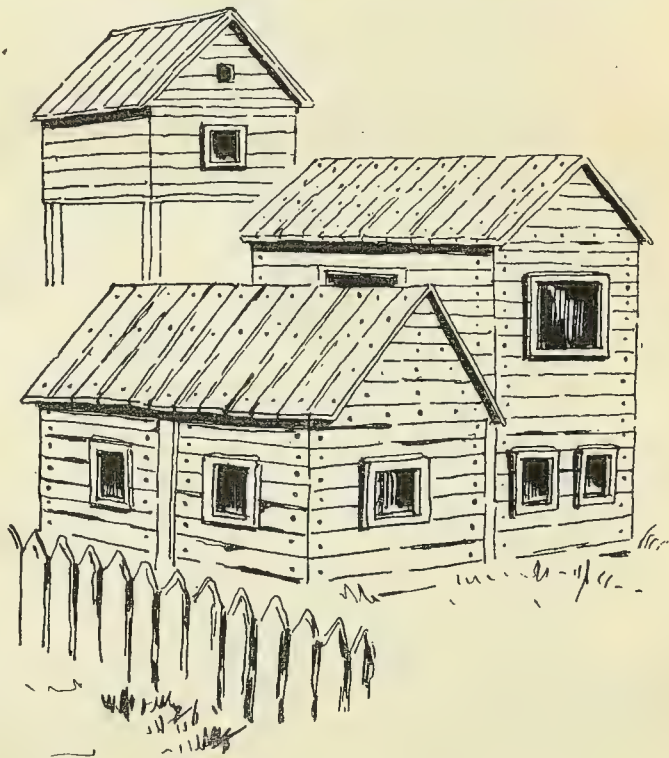


Рис. 364. Жилища даковъ. Реставрація по фоновымъ изображеніямъ Трояновской колонны.



при Аскольдѣ и Дирѣ была въ Кіевѣ церковь святого Ильи, значить, были и иконы, и утварь, и облаченія. Когда крестилась, „переклюкавъ“ императоровъ, Ольга, въ



Рис. 365. Куль-Обская золотая ваза. Изъ керченскихъ раскопокъ.

стольномъ городѣ появились двѣ церкви—Премудрости-Софіи и Святителя Николая; несомнѣнно, блескъ служенія въ значительной степени поднялся, и охраненная великой княгиней вѣра стала процвѣтать.

Принятіе Княземъ-Солнышникомъ православія едва ли нужно приписывать его внутреннему міросозерцанію: тутъ было вліяніе и княжеской дружины и торговаго люда.





Рис. 366. Сцена перевязки ноги. Съ Куль-Обской вазы.

Закрѣпить сношенія съ Византіей для Руси было выгоднѣе, чѣмъ имѣть дѣло съ какимъ-либо инымъ народомъ. Весьма возможно, что и побочныя обстоятельства вліяли до извѣстной степени на рѣшеніе „пословъ Володимировыхъ“; восторгъ же ихъ передъ святой Софіей болѣе чѣмъ понятенъ, потому что и теперь мы, люди XX вѣка, въ изумленіи останавливаемся передъ дивною и необычайной красотою этого храма.



Рис. 367. Скинь стреноживаетъ верхового коня. Съ Никопольской вазы.





Рис. 368. Никопольская ваза. Изъ Чертомлыцкаго кургана, работы эллинскихъ мастеровъ  
IV вѣка до Р. Х.



II.

До насъ не дошли кѣвскія церкви первичной эпохи—временъ Ольги и Владиміра: частью онѣ сгорѣли, частью разрушены татарами. Лѣтописи упоминаютъ о церкви св. Іліи, бывшей въ Кіевѣ при Аскольдѣ и Дирѣ; говорятъ, что при Ольгѣ были основаны церкви: св. Софіи и Николая. Владиміръ, принявъ крещеніе, построилъ на томъ мѣстѣ, гдѣ стоялъ идолъ Перуна, церковь св. Василія, имя котораго получилъ при крещеніи. Одновременно съ этою церковью онъ заложилъ церковь Десятинную, главнымъ смотрителемъ за работами которой былъ Анастасъ Корсунянинъ. Великій князь рѣшилъ отдавать ей десятую часть своихъ доходовъ на



Рис. 369. Церковь Рождества Богородицы, построенная Петромъ Могилою изъ остатковъ Десятинной.

вѣчныя времена и далъ запись, по которой налагалось проклятiе на каждаго, нарушившаго это постановленіе; отсюда и получилось названіе церкви Десятинной. Вся утварь была вывезена изъ Греціи и Корсуни; храмъ внутри, вѣроятно, былъ отдѣланъ мраморомъ, яшмой, кафелями, мозаикой и фресками. При разграбленіи Батыемъ Кіева, Десятинная церковь была разрушена. Издавна пользуясь глубокимъ почитаніемъ богомольцевъ, какъ усыпальница князя Владиміра и его супруги-гречанки, она, при первомъ удобномъ случаѣ, конечно, должна была быть возстановлена изъ развалинъ, что и было исполнено уже въ XVII вѣкѣ Петромъ Могилой (см. рис. 369).

Самымъ древнимъ, дошедшимъ до насъ памятникомъ XI вѣка нужно безпорно считать св. Софію, построенную великимъ княземъ Ярославомъ (см. рис. 370). Часть древнихъ стѣнъ св. Софіи словно какимъ-то чудомъ уцѣлѣла до насъ съ ихъ мозаиками и даже фресками. Два раза св. Софія горѣла; Батый разграбилъ все, что можно



было разграбить, выбросивъ даже изъ могилъ кости великокняжескія. Долгое время въ XIV вѣкѣ она стояла въ заустѣніи, безъ крыши, съ обрушившимися стѣнами, съ развалившейся западной стороной. Надстройки и пристройки совершенно измѣнили наружный видъ собора, но превосходная кладка и матеріалъ Ярославовой постройки—гранитъ, шиферъ и мраморъ—сохранили алтарную часть собора и до сихъ поръ въ томъ же видѣ, въ какомъ она была при Ярославі. Девять выступовъ образуютъ алтарную стѣну собора и принадлежатъ, отчасти, къ первой кладкѣ; контрфорсы,

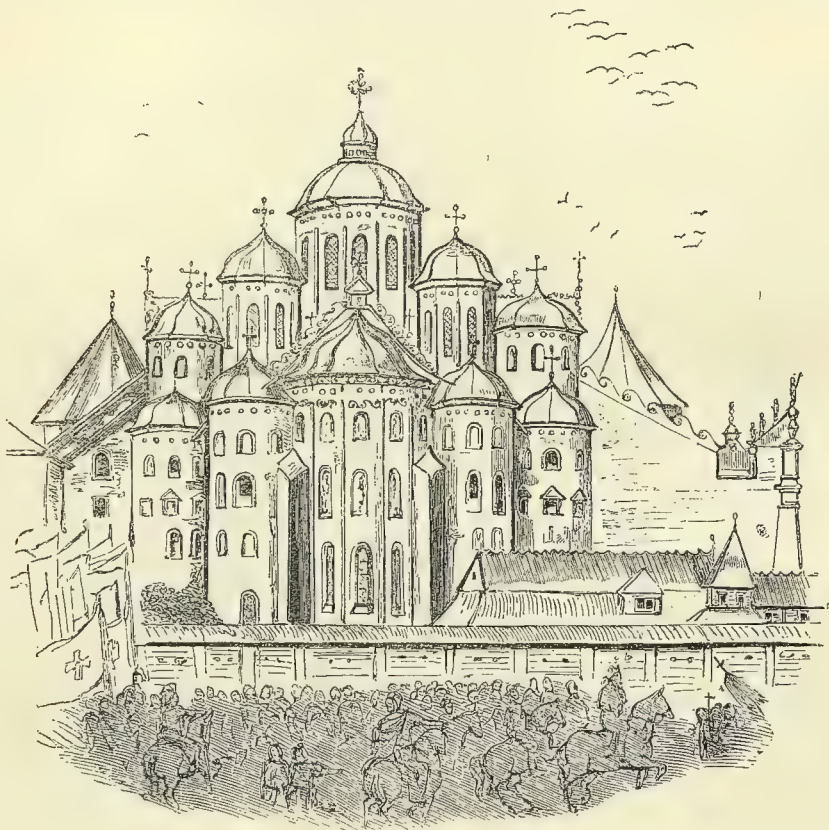


Рис. 370. Древній видъ Софіи Кіевской. По рисунку XVII в.

въ числѣ шестнадцати, подпирающіе стѣны, разумѣется, постройки позднѣйшія. Мы не можемъ судить, каковы были древніе купола, но безобразныя луковницы съ удлинненными шеями, во всякомъ случаѣ, не имѣютъ даже отдаленнаго сродства со своими предшественниками. Печать нѣмецко-польской безвкусицы XVII вѣка отразилась на внѣшности св. Софіи самымъ пагубнымъ образомъ, и если бы не мозаическія украшенія, о которыхъ упомянуто выше, храмъ этотъ имѣлъ бы для насъ столь же мало значенія, какъ и нынѣшняя Десятинная церковь. Главной драгоценностью собора слѣдуетъ считать такъ-называемую „Нерушимую (алтарную) стѣну“, на которой помѣщается колоссальная византійская мозаика, изображающая Божію Матерь на золотомъ фонѣ (см. рис. 371). Величина фигуры Богоматери—семь аршинъ; находясь надъ алтаремъ, несмотря на темноту и отдаленность, она ясно видна по своимъ раз-



мѣрамъ отовсюду и производитъ неотразимое впечатлѣніе. Ниже Богородицы идутъ два ряда мозаикъ, изъ которыхъ въ верхнемъ ряду изображено причащеніе апостоловъ во время Тайной Вечери (см. рис. 372), а въ нижнемъ — изображены отдѣльныя фигуры святителей и архидьяконовъ. Въ другихъ мѣстахъ собора мозаика осыпалась, но тѣмъ не менѣе все же до насъ дошли нѣкоторыя изображенія архангеловъ, мучениковъ и Богородицы. На всѣхъ образахъ Пресвятая Дѣва изображена въ голубомъ хитонѣ, съ поручами, съ фелонью на головѣ. Голову окружаетъ нимбъ. Всѣ фигуры нѣсколько удлинены, движеніе рукъ связано, складки условны, но благородство очертаній въ изображеніи лицъ, особенно на картинѣ Благовѣщенія, замѣчательно.

Святая Трапеза (Тайная Вечера) трактована совсѣмъ по-византійски и отличается нѣкоторою условностью. На столѣ, покрытомъ красной съ золотомъ матеріей, помѣщается крестъ, дискосъ, копіе, а надо всѣмъ этимъ возвышается сѣнь на трехъ подставкахъ; по бокамъ стола стоятъ два ангела въ бѣлыхъ одеждахъ съ рипидами въ рукахъ; и слѣва и справа изображено

по шести апостоловъ, которые преклоняются по направленію трапезы; навстрѣчу имъ, какъ съ той, такъ и съ другой стороны, изображенъ идущій Христосъ; оба изображенія Христа очень схожи, и разница между ними самая незначительная: съ одной стороны Онъ преподаетъ тѣло, съ другой — преподноситъ кровь. Апостолы выполнены чрезвычайно однообразно, ближайшіе протягиваютъ къ Христу руки за причащеніемъ. Обѣ мозаики представляютъ собою наглядное изображеніе „причащенія въ двухъ видахъ“.

На ряду съ мозаиками до насъ дошли фрески, многократно подновленные, но



Рис. 371. Нерушимая стѣна — запрестольный образъ Кіево-Софійскаго собора. Мозаика.



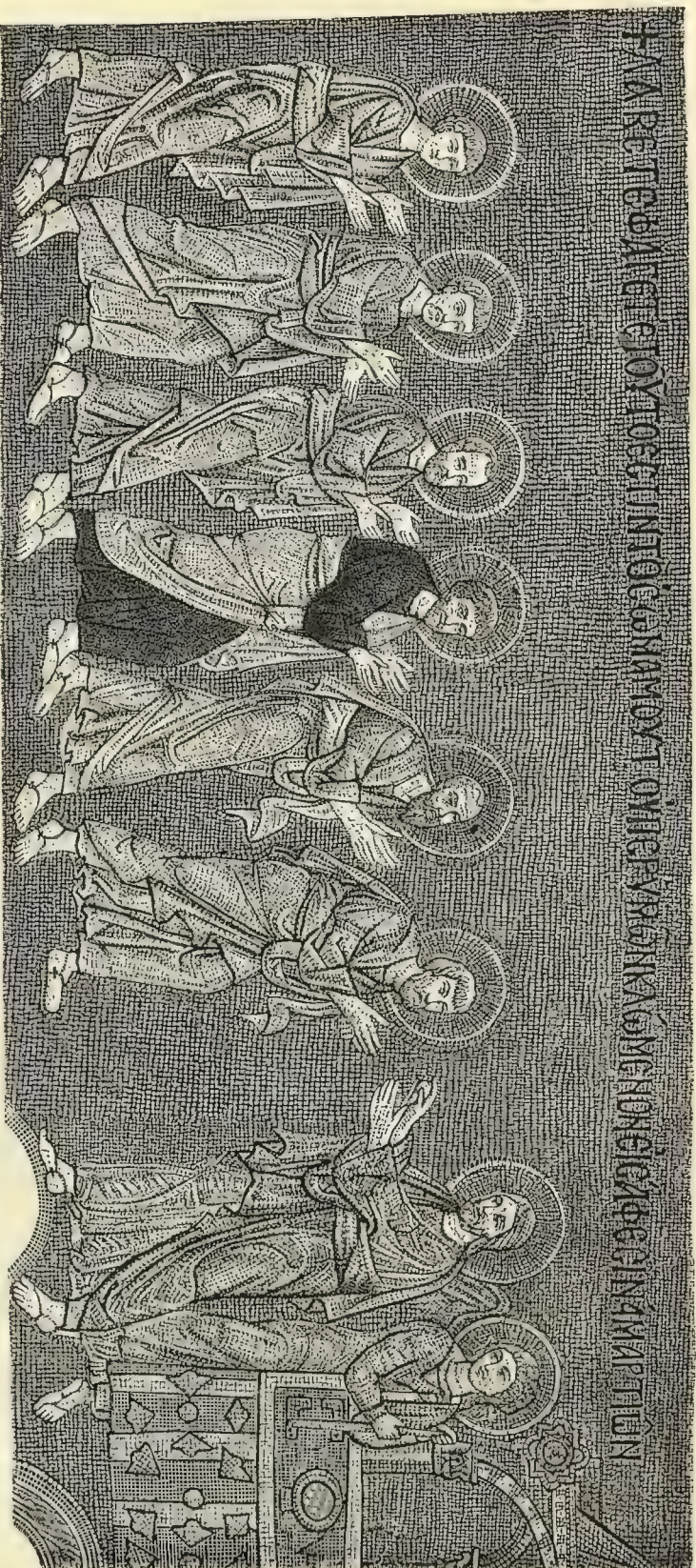


Рис. 372. Лавная часть изображенія Тайной Вечери. Мозаика въ Софійскомъ соборѣ въ Кіевѣ.



все же напоминающія древніе образцы, отчасти тѣми же атрибутами, которые мы замѣчаемъ въ мозаикѣ, той же изломанностью въ постановкѣ фигуры, той же су-

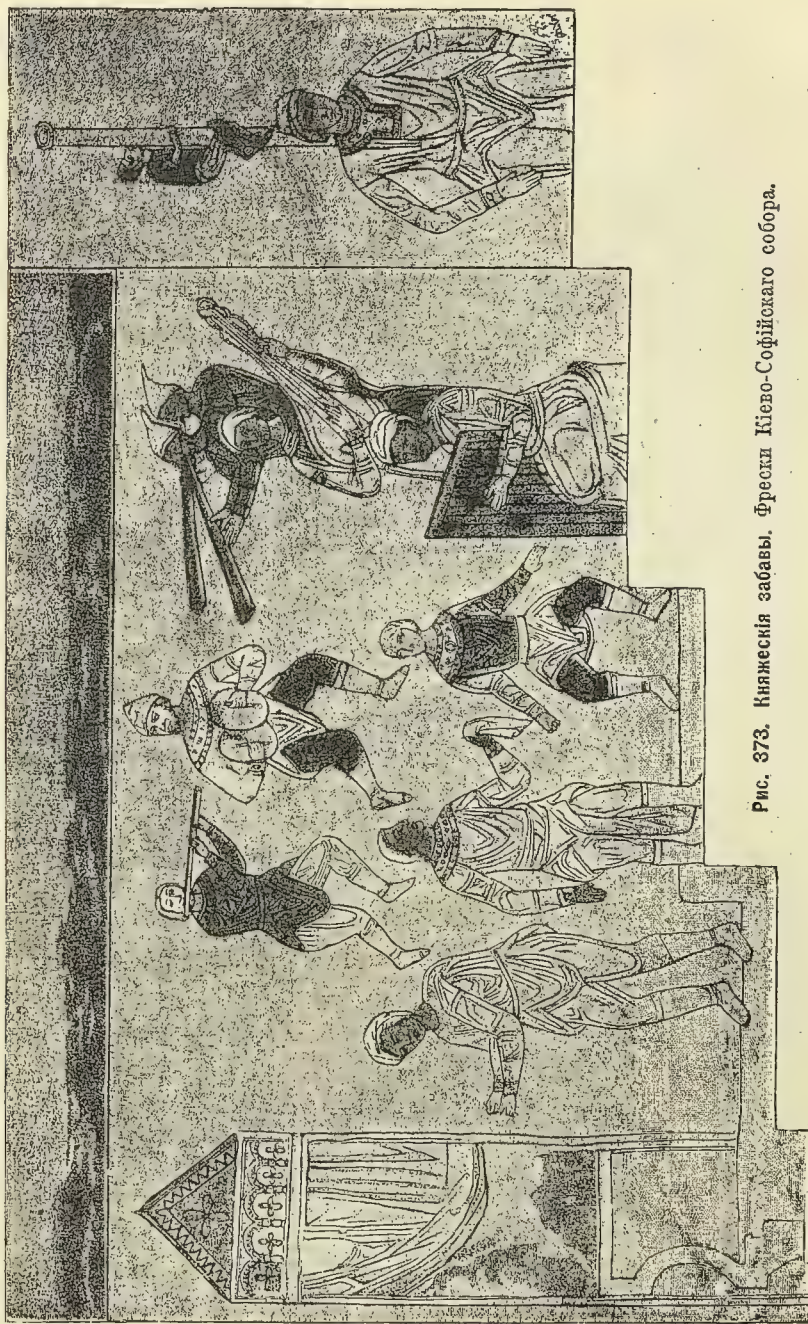


Рис. 373. Княжескія забавы. Фрески Кіево-Софійскаго собора.

хостью общаго. Многія фрески представляютъ для насъ довольно цѣнный матеріалъ, изображая сцены свѣтскаго содержанія, всевозможныя княжескія забавы: игры, охоту, танцы, музыку и т. д. (см. рис. 373). Впрочемъ, нашъ извѣстный археологъ, ака-



демикъ Кондаковъ утверждаетъ, что это копии съ византійскихъ фресокъ, и на нихъ изображены увеселенія гипподрома въ Византіи. Вся эта живопись дошла до насъ по той счастливой случайности, что была долгое время закрыта штукатуркой, безобразно расписанной въ различныя эпохи. Въ 1842 году первыя фрески были открыты изъ-подъ этого слоя и, по желанію императора Николая I, возобновлены по возможности; всѣхъ фигуръ на фрескахъ насчитываютъ болѣе трехсотъ,

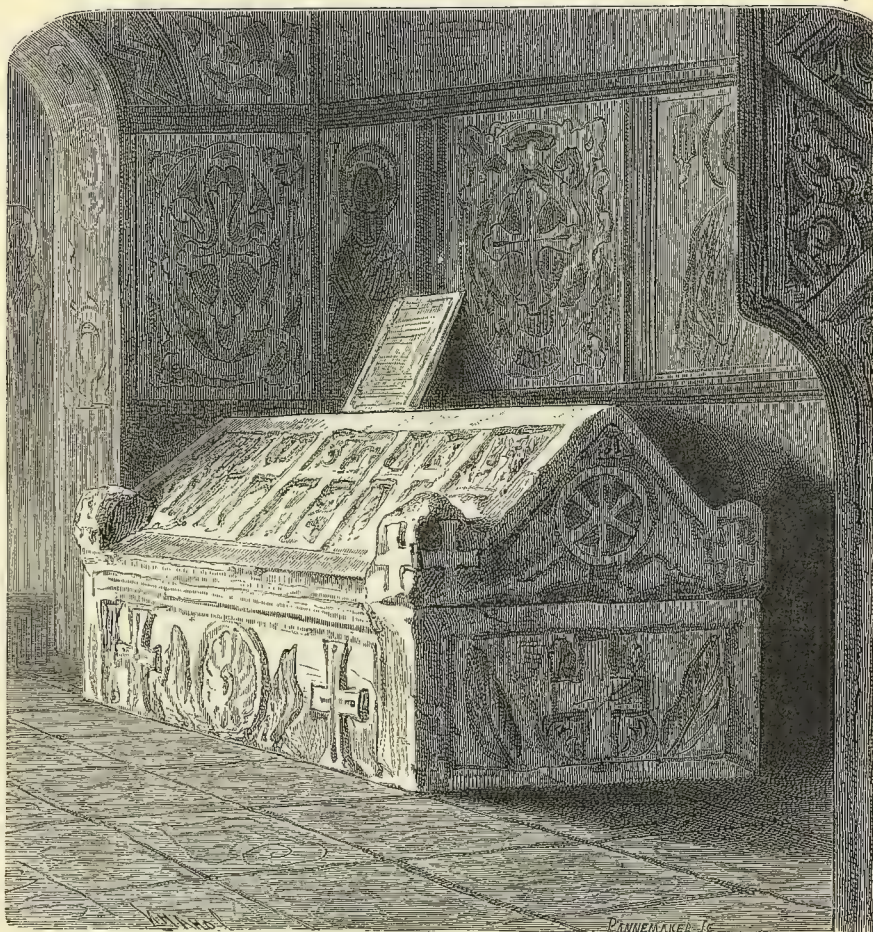


Рис. 374. «Ярославова гробница» въ Кіево-Софійскомъ соборѣ.

многія изъ нихъ писаны во весь ростъ, нѣкоторыя по поясъ, и притомъ въ очень солидныхъ размѣрахъ: немногія менѣе человѣческаго роста \*).

Изъ той же старины дошла до насъ замѣчательная гробница, заложенная въ стѣнѣ Софійскаго собора и извѣстная подъ именемъ гробницы Ярослава; она украшена византійскими орнаментами; тутъ красуются обычныя византійскія аллегоріи:

\*) Затраты по возобновленію собора академикомъ Солнцевымъ были громадны: на отбитіе штукатурки и возстановленіе живописи затрачено до 100.000 рублей.



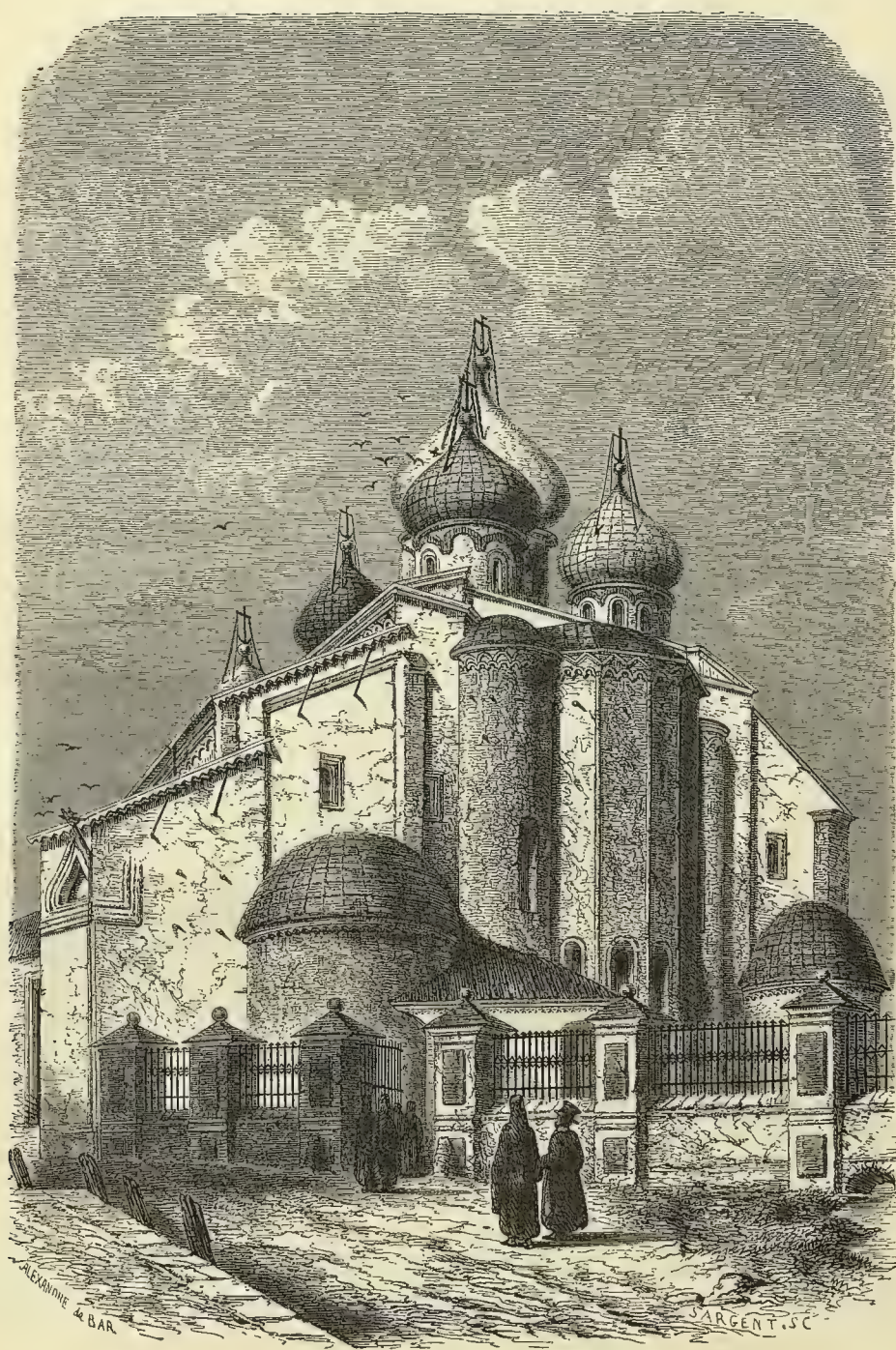


Рис. 375. Храмъ св. Софіи въ Новгородѣ.



пальмовыя вѣтки, рыбы, голубки, кресты и розетки. Гробница сдѣлана изъ бѣлаго мрамора и состоитъ изъ двухъ частей: нижняго четырехугольнаго ящика и двухскатной крыши; по угламъ находятся римскіе акротеры — узорчатые многоугольники



Рис. 376. Владиміръ-Суздаль. Церковь Покрова на Нерли.

(см. рис. 374). При разрытіи Десятинной церкви были найдены такіе же мраморные саркофаги, не то княжескіе, не то знатныхъ бояръ. Саркофаги эти были проще, чѣмъ только-что описанный, и украшены, по преимуществу, только крестами.

Въ началѣ XII вѣка великій князь Святополкъ-Михаилъ заложилъ церковь св. Михаила того же византийскаго типа съ тремя апсидами. Мозаики, которыми былъ



внутри украшенъ соборъ, многіе считаютъ копіями съ мозаикъ софійскихъ, да и самъ храмъ сходенъ по плану и внѣшнимъ формамъ съ матерью кіевскихъ церквей. Въ Михайловскомъ храмѣ (теперь Златоверхо-Михайловскомъ монастырѣ) есть такое же изображеніе Тайной Вечери, какъ только-что нами описанное, но сохранившееся нѣсколько хуже.

Кіево-Печерская лавра, построенная въ концѣ XI вѣка, не сохранилась въ своемъ прежнемъ видѣ, и мы знаемъ о прежней обстановкѣ ея только по преданіямъ. Кіево-Печерская лавра явилась однимъ изъ первыхъ русскихъ монастырей, такъ какъ Михайловскій храмъ строенъ былъ греками. По выраженію Нестора-лѣтописца, Кіево-Печерская лавра поставлена не богатствомъ, а постомъ, слезами, бдѣніемъ и молитвой. Каменная церковь, начатая Феодосіемъ лѣтъ за 150 до нашествія Батыя, по блеску постройки, вѣроятно, соперничала съ Софіей. Отзывы современниковъ о соборѣ этомъ самыя восторженныя; къ сожалѣнію, до насъ не дошло никакого рисунка или чертежа этого дивнаго Успенскаго храма. Преданіе говоритъ, что сама Богородица дала размѣры этого храма, сама прислала мастеровъ изъ Византіи, явившись имъ въ видѣннѣи и давъ имъ мѣстную икону и мощи для основанія. Икона эта хранится и до сихъ поръ надъ царскими вратами Печерской обители. Строители, пришедшіе на этотъ чудный зовъ изъ Византіи, совершивъ свою миссію, не пожелали возвратиться обратно на родину, а, потрудившись много лѣтъ надъ созданіемъ храма, приняли въ немъ же иночество и погребены въ притворѣ. Несторъ говоритъ, что въ его время еще хранились одежды и вещи этихъ мастеровъ.

### III.

Въ ту эпоху, когда Кіевъ уже блисталъ многими зданіями, построенными подъ наблюденіемъ византійскихъ мастеровъ, Сѣверъ Руси еще довольствовался деревянными храмами. Даже и въ такомъ важномъ центрѣ, какъ Новгородъ, первоначальный Софійскій соборъ былъ деревянный и срубленъ о 13-ти верхахъ, т. е. главахъ. По мѣрѣ того, какъ вырастало торговое значеніе Новгорода, начинала сказываться потребность въ постройкѣ большого собора, который могъ бы служить центромъ религіознаго поклоненія. Для этого были выписаны, опять-таки изъ Византіи, мастера — простые ремесленники, усвоившіе на практическихъ постройкахъ общіе законы архитектуры однотипнаго рода церквей. Выстроивъ въ Новгородѣ соборъ св. Софіи, они, въ свой чередъ, дали образецъ новгородцамъ для дальнѣйшихъ сооруженій. Конечно, вмѣстѣ съ этими мастерами пришли въ Новгородъ живописцы („писари“). До насъ не дошелъ Софійскій Новгородскій соборъ въ томъ видѣ, въ какомъ онъ явился въ XV столѣтіи. Вначалѣ онъ былъ одноглавый, съ круглымъ куполомъ и тремя апсидами. Еще въ концѣ XIV вѣка существовала одна глава, сгорѣвшая во время пожара. При отстройкѣ заново, вокругъ главы, поставленной на мѣсто старой, выстроено было еще четыре меньшихъ, а шестая глава — надъ круглой лѣстницей въ притворѣ. Ко храму съ обѣихъ сторонъ начали приставлять придѣлы, изъ которыхъ особенно замѣчательнъ старинный придѣлъ Рождества Богородицы, съ древнимъ иконостасомъ и мѣдными царскими вратами старо-романовскаго стиля. Мы только по догадкамъ можемъ судить о томъ, каковъ былъ внѣшній видъ и форма собора;





Рис. 377. Владиміръ-Суздаль. Успенскій соборъ во Владимірѣ.

но догадки эти могутъ сдѣлаться совершенно правдивыми, если мы внимательно рассмотримъ остальные новгородскія церкви, для которыхъ Софія служила образцомъ (см. рис. 375). Причина видоизмѣненій и нѣкоторыхъ отступленій, сдѣланныхъ новгородцами отъ обще-византійскаго стиля, заключалась въ мѣстныхъ климатическихъ условіяхъ, къ которымъ надо причислить сѣверные дожди, снѣга и зимнія стужи.



Крышу, по возможности, пришлось дѣлать болѣе удобной для стока воды, почему и начали строить ее восьмискатной. Огромныя окна, свойственныя Византіи, были крайне неудобны у насъ въ зимнее время. Эти окна стали задѣлываться, хотя наличникъ и византійскіе зубчики опредѣляли въ наружной стѣнѣ мѣсто прежняго окна. Впослѣдствіи, строя самостоятельныя церкви, замѣняя одно большое окно тремя маленькими прорѣзами, новгородскіе архитекторы повторяли мотивъ ложнаго окна, не желая оставить стѣну совершенно гладкою и не имѣя возможности почерпнуть въ собственномъ вдохновеніи новую форму. Русская размашистая натура, желаніе все сдѣлать поскорѣй, на-авось, сильно отразилась на новгородскихъ соборахъ. Это, въ большинствѣ случаевъ—неряшливыя постройки, съ полнѣйшимъ пренебреженіемъ къ отвѣсу и горизонту; и сама кладка и прорѣзы оконъ крайне небрежно выведены, хотя и прочно сдѣланы. Орнаментъ принятъ самый легкій, соответствующій раннему періоду архитектуры: зигзагъ—рядъ треугольниковъ, обращенныхъ вершинами то къверху, то книзу, образованныхъ кирпичами, наклоненными другъ къ другу. Болѣе богатый орнаментъ состоялъ отнюдь не изъ болѣе красиваго рисунка, а изъ повторенія зигзага три или четыре раза. Зигзагъ встрѣчается въ романовскомъ стилѣ, и очень возможно, что былъ занесенъ къ намъ съ Запада, а не изъ Византіи.

Итакъ, новгородскія церкви непосредственно принадлежали, по своимъ основнымъ принципамъ, Византіи. И только съ XVII вѣка, когда вольность Новгорода была сломлена, онъ подчиняется московскому вѣянію, и излюбленная форма московскаго купола—индѣйская луковица—начинаетъ украшать и новгородскія церкви. Стили начинаютъ путаться, первобытный характеръ затемняется, получается нѣчто нелѣпое. Нерѣдко прежній куполь въ видѣ полушара оставался, надъ нимъ вытягивали новую, болѣе узкую шею барабана, на которую и ставили небольшую луковицу: получалась странная дисгармонія. Между тѣмъ такого рода построеніе можно нерѣдко встрѣтить и до сихъ поръ, не только въ старинныхъ, обезображенныхъ такимъ мотивомъ соборахъ, но и въ новыхъ храмахъ, безсознательно повторяющихъ нелѣпый мотивъ.

Какъ на особенность, свойственную новгородскимъ церквамъ, можно указать на такъ-называемые голосники: горшки или кувшины, вмазанные въ стѣну горизонтально для воспріятія и отраженія звука; вмазаны такіе кувшины безо всякой симметріи—и въ барабанѣ купола и въ парусахъ; діаметръ иныхъ изъ нихъ доходитъ до пяти вершковъ; вообще они производятъ на неподготовленнаго зрителя странное впечатлѣніе массою своихъ черныхъ отверстій. Голосники нигдѣ не встрѣчаются въ Византіи, хотя новгородское происхожденіе ихъ сомнительно. Нѣкоторые зодчіе полагаютъ, что обвалившаяся или счищенная штукатурка обнаружитъ когда-нибудь и въ Византіи подобныя же подробности. Алтарныя апсиды расписывались византійцами по тѣмъ же традиціямъ, какъ и кіевская Софія. Благословляющій Спаситель, писанный въ новгородскомъ соборѣ, имѣетъ свою легенду; правая рука его, хотя художники писали ее разжатой, сжималась къ утру слѣдующаго дня; три раза переписывали ее, и наконецъ услышали невѣдомый гласъ, требовавшій руку сжатой и пророче-ствовавшій о томъ, что, когда рука эта разомкнется, наступитъ конецъ Новгороду.

И въ Новгородѣ и во Псковѣ типы церквей долго сохранили первоначальный отпечатокъ; и всѣ эти церкви: Спаса въ Нередицахъ, св. Стратилата, Спаса Пре-



ображенія на Ильинской улицѣ, Іоанна Богослова, Псковско-Мирожскій монастырь, женскій монастырь Успенія и проч. и проч.,—все это варианты одного и того же мотива.

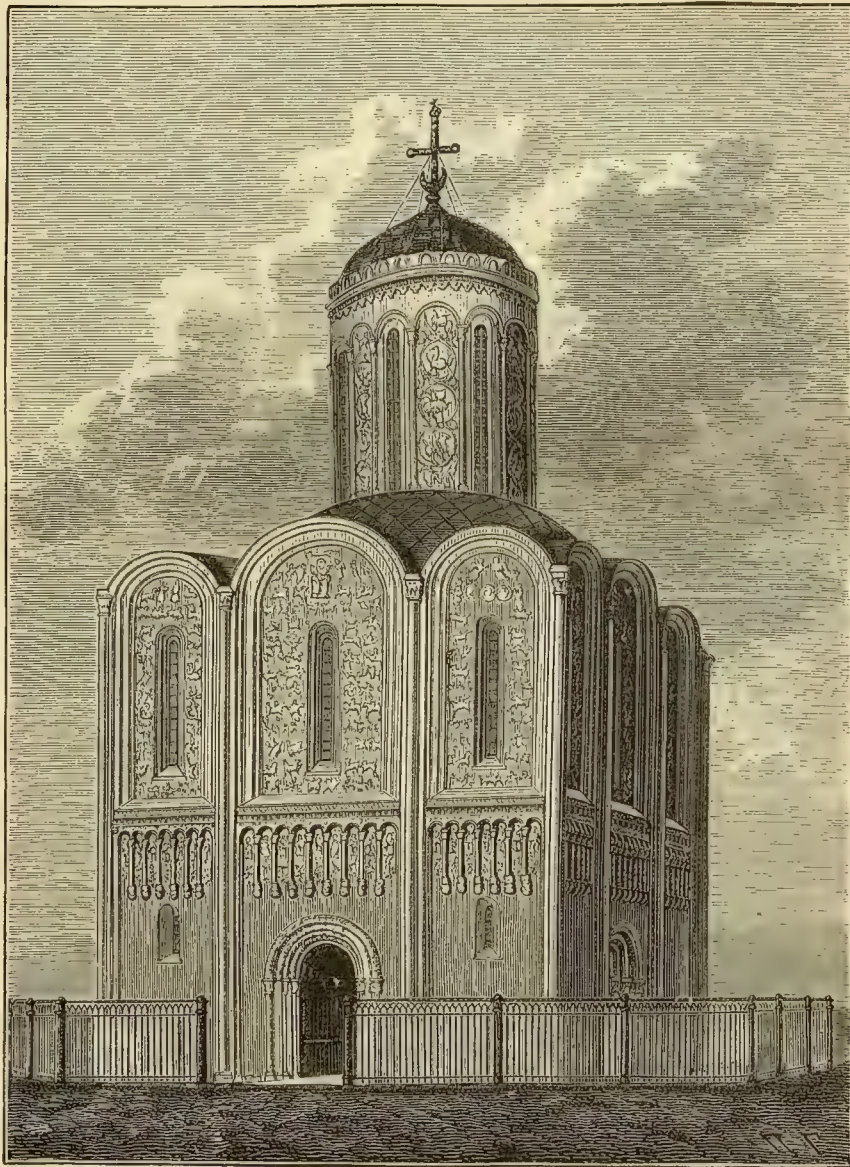


Рис. 378. Владиміръ-Суздаль. Дмитровскій соборъ во Владимірѣ.

Мы сказали, что византійская архитектура Новгорода, а позднѣе Пскова, уступила мѣсто московскому стилю. Московскій же стиль, въ свой чередъ, унаслѣдовалъ традиціи изъ Владиміра, гдѣ выработался специальный отѣнокъ стиля.

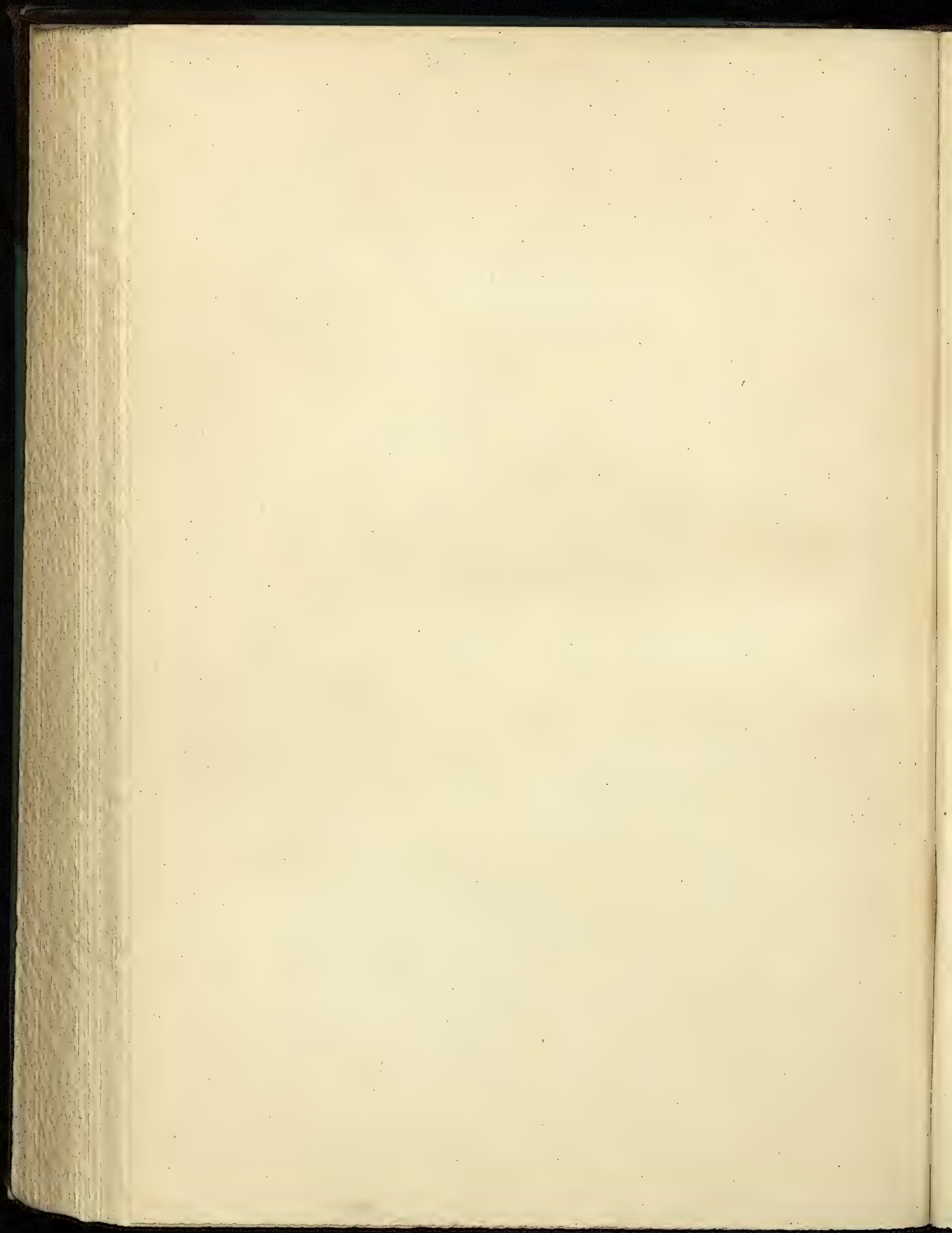
Перенесеніе центра гражданской власти съ юга на сѣверо-востокъ, изъ Кіева





ОБРАЗЦЫ ДРЕВНЕ-РУССКИХЪ РУКОПИСЕЙ. Изборникъ великаго князя Святослава Ярославича.  
 Писанъ въ 1073 году.







во Владимірѣ-Залѣсскій, было вызвано многими причинами, распространяться о которыхъ мы не будемъ. Для нашей цѣли важно упомянуть только о томъ, что въ новомъ великомъ княженіи Владиміро-Суздальскомъ проявилось соперничество съ Кіевомъ, уже клонившимся къ упадку, и что князь Андрей и его ближайшіе преемники не пожалѣли богатствъ своихъ на возведеніе множества храмовъ не только во Владимірѣ, но даже и въ другихъ городахъ княжества (напр., въ Юрьевѣ-Польскомъ, въ Суздаль и т. д.). Благодаря щедрости князей, церкви вокругъ Владиміра росли; князь Андрей созвалъ къ себѣ мастеровъ не только изъ Византіи, но изъ всѣхъ земель. Если въ Новгородѣ сказалось отчасти влияніе стиля романскаго, процвѣтавшаго въ ту пору на Западѣ, то стиль этотъ еще болѣе сказался на новыхъ храмахъ Владимірскаго княжества.

Изъ старыхъ церквей эпохи князя Андрея Юрьевича (слѣдовательно второй половины XII вѣка) особенно хорошо сохранилась Покровская церковь близъ Боголюбова, представляющая уже значительный шагъ впередъ сренительно съ кіевскими церквами. Стѣны этой церкви уже не голы, а покрываются красивыми изображеніями всевозможныхъ человѣческихъ фигуръ и драконовъ; тоненькія колонки образуютъ поясъ, служащій продолженіемъ карниза на трехъ апсидахъ церкви. Колонки эти опираются на маленькіе кронштейны и соединяются наверху полукруглыми арочками. Что касается внутренняго расположенія церкви, то въ планѣ никакого отступленія отъ византійскаго стиля сдѣлано не было, и попрежнему греческій крестъ остался преобладающимъ. Но зато стремленіе къ украшенію внѣшней стороны храма постоянно усиливается, орнаментика постепенно укрываетъ стѣны и наконецъ выливается въ превосходный архитектурный типъ Дмитровскаго собора.

Большой соборъ Успенія Богородицы, выстроенный во Владимірѣ тѣмъ же Андреемъ Боголюбскимъ, до насъ не дошелъ въ первоначальномъ видѣ, и только апсиды на восточной сторонѣ собора напоминаютъ прежнюю стройку. Съ боковъ апсидъ пристроены неуклюжіе контрфорсы съ какими-то бойницами вмѣсто оконъ, а на кровлѣ поставлено пять главъ съ луковичами, вмѣсто одной, которая имѣлась по первоначальному плану. По образцу его появились и другіе суздальскіе соборы. Успенскій соборъ въ царствованіе императора Александра III былъ восстановленъ въ своемъ древнемъ видѣ по всѣмъ правиламъ археологической науки того времени.

Дмитровскій соборъ—самая интересная церковь Владиміра, постройку котораго нужно отнести къ концу XII вѣка—дошелъ до нашихъ дней хорошо сохранившимся. Безспорно, соборъ этотъ, хотя и строенный подъ руководствомъ иностранныхъ мастеровъ, представляетъ одну изъ самыхъ оригинальныхъ и самыхъ красивыхъ русскихъ церквей. Авторъ постройки неизвѣстенъ, но преданіе гласитъ, что князь Всеволодъ обратился къ Фридриху V германскому съ просьбою прислать зодчаго, который былъ бы способенъ возвести такое зданіе, которое бы превзошло по красотѣ другія постройки города. Планъ собора опять-таки чисто-византійскій, съ тремя алтарными апсидами. Съ внѣшней стороны стѣны раздѣляются на три части, какъ онѣ раздѣлялись и въ Новгородѣ и въ Псковѣ, но не выступами лопатокъ, а длинными тонкими колоннами, идущими узкой полосой во всю высь собора и соединенными



паверху арками, которыя оканчиваются подъ крышею тремя дугообразными фронтонами; эта типическая особенность владимірско-суздальской архитектуры перешла послѣ и въ Москву. Какъ разъ на половинѣ высоты стѣны перерѣзаны карнизомъ съ колонками, упирающимися въ кронштейны, очень вычурными и съ фигурками святыхъ, помѣщенными между карнизовъ. Такой же карнизъ украшаетъ верхъ апсиды, при чемъ и тамъ имѣются колонны, доходящія до земли. Окна въ соборѣ узкія, длинныя и окруженныя массою рельефныхъ фигуръ людей и животныхъ; куполь принадлежитъ, вѣроятно, позднѣйшему времени.

Характеръ барельефовъ Дмитровскаго собора представляетъ собою смѣсь византійскаго стиля, романскаго и даже итальянскаго. Многіе предполагаютъ, что строителемъ собора былъ зодчій, хорошо знакомый съ венеціанскимъ соборомъ св. Марка, такъ какъ изъ фигуръ и украшеній этого собора: львы, centaury, олени, птицы и даже восхожденіе Александра Македонскаго на небо, — совершенно тождественны съ венеціанскимъ соборомъ. Вообще барельефы отличаются пестротою и фантастичностью: тутъ есть борьба со звѣрями, невиданныя львы и птицы, разные всадники, цвѣты и листья растений. Благословляющій Спаситель—центръ барельефовъ—изображенъ безбородымъ, какимъ Онъ является въ первое время христіанства. Талантливость трактовки всей этой лѣпной работы заставляеть гармонизировать цѣлое, устремляя все вниманіе зрителя на центральную фигуру Христа. Въ общемъ—впечатлѣніе Дмитровскаго собора настолько сильно, что, при постройкѣ московскихъ церквей, Аристотель Фиоравенти смотрѣлъ на него, какъ на образецъ, отрѣшившись, впрочемъ, отъ орнаментистики.

Замѣчательны фрески Дмитровскаго собора, открытыя при его реставраціи, въ концѣ 30-хъ годовъ настоящаго столѣтія. Живопись сохранилась прекрасно, хотя едва ли она можетъ считаться однолѣткомъ постройки собора. Въ XV вѣкѣ, когда знаменитый русскій живописецъ Андрей Рублевъ съ дружиной расписывалъ владимірскіе соборы, вѣроятно, и Дмитровская церковь не миновала его кисти, хотя иные и утверждаютъ, что имъ сдѣланы были только надписи надъ картинами. Сюжетомъ наиболѣе интересныхъ фресокъ служатъ обычныя изображенія Богородицы и библейскихъ патріарховъ, сидящихъ въ довольно свободныхъ позахъ подъ райскими кущами. Деревья, цвѣтушія вокругъ нихъ, весьма фантастичны; не менѣе фантастичны и птицы, летающія и поющія среди нихъ. Всѣ растенія снабжены усиками, очень игриво закручивающимися, и перевиты ползучими стеблями лѣнъ. Далѣе изображенъ апостолъ Петръ, который ведетъ святыхъ въ рай; святые изображены идущими тѣсною толпою, въ полу-византійскихъ, полу-русскихъ одеждахъ; рядомъ съ ними два ангела трубятъ—одинъ въ землю, другой въ море, о чемъ и свидѣлствуютъ надписи, помѣщенные надъ ихъ головами.

Изъ свѣтскихъ зданій Владимірскаго періода слѣдуетъ еще отмѣтить въ самомъ Владимірѣ такъ-называемыя „Золотыя ворота“; затѣмъ сохранилась еще часть дворца князя Андрея Боголюбскаго въ Боголюбовѣ съ церковью Рождества, сильно измѣненной. Надъ остатками дворца теперь надстроена колокольня, сложенная изъ кирпича. Судя по остаткамъ, служащимъ ея основаніемъ, можно сказать, что дворецъ былъ строенъ изъ известняковаго тесанаго камня, вывозимаго изъ Волжской Болгаріи. Ха-



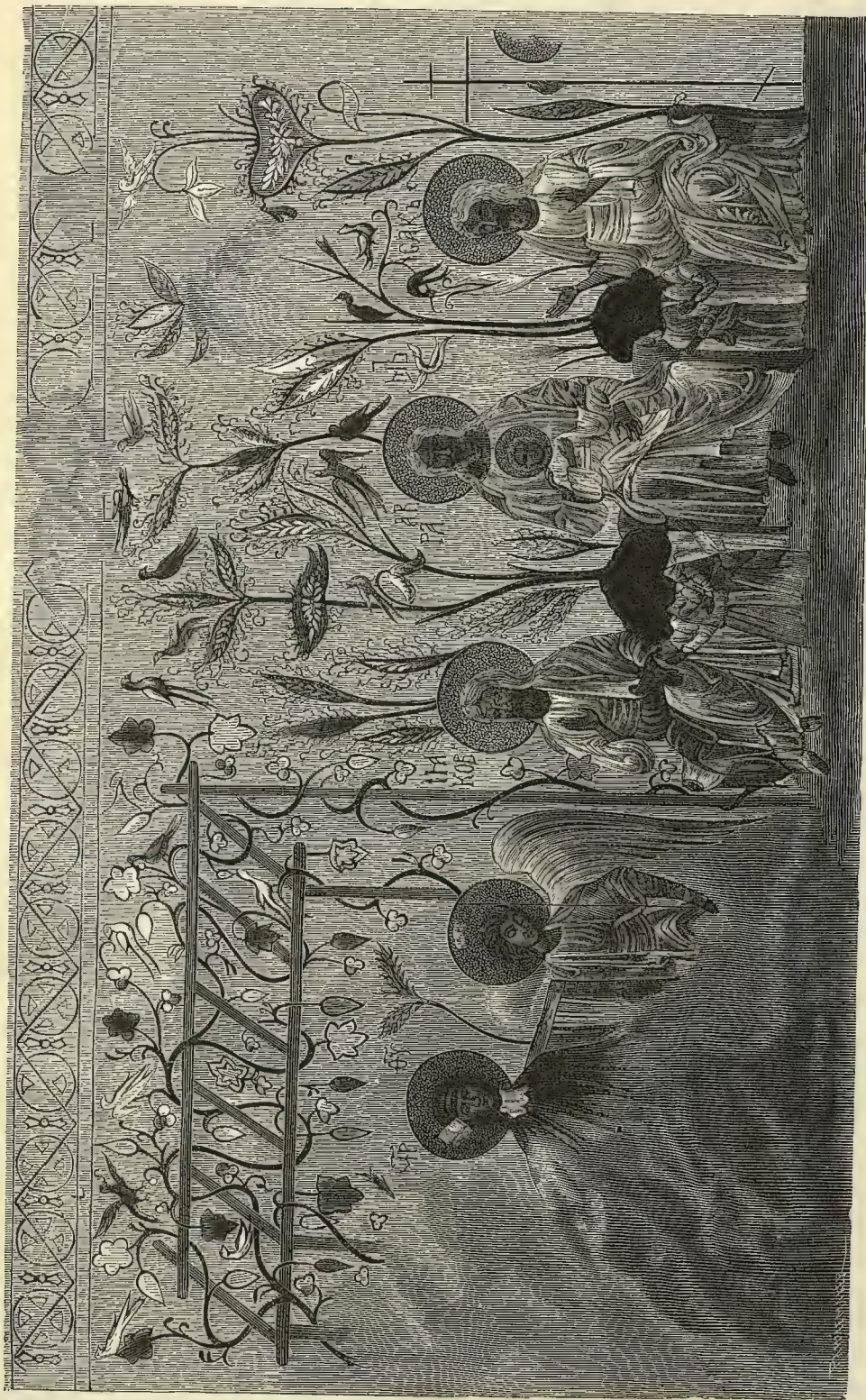


Рис. 379. Владимиръ-Суздаль. Фрески Дмитровскаго собора во Владимірѣ.



ракетъ этой постройки былъ чисто-церковный, съ карнизами, арками, съ колоннами и листовыми греческими капителями.

Впослѣдствіи владимірскія постройки много разъ перестраивались и имѣютъ характеръ разнообразныхъ стилей.

Чрезвычайно любопытно, что уже во второй половинѣ XII вѣка князь Андрей Юрьевичъ добивался учрежденія во Владимірѣ новой митрополіи, но получилъ рѣшительный отказъ отъ Византіи. Послѣ разоренія Кіева Батыемъ, въ тягостную эпоху татарщины, въ то время, когда русской церкви пришлось искать себѣ новаго, безопаснаго центра, кіевскіе митрополиты сами стали чаще и чаще навѣдываться во Владиміръ, пока не устроили тамъ свою постоянную резиденцію, сохранивъ за собою только званіе митрополита кіевского.

#### V.

При первыхъ значительныхъ постройкахъ у насъ, русскіе мастера, конечно, присматривались къ дѣлу своихъ иноземныхъ товарищей, но съ XII столѣтія по городамъ и селамъ появляются русскіе зодчіе, которые уже не шли въ иноземныя артели, гдѣ нужно было пройти степени ученика, подмастерья и мастера, но составили свои собственныя артели, могущія успѣшно конкурировать съ пришлецами. Тѣ же подрады, въ которыхъ что-либо не могла сдѣлать русская артель одна, она брала заказы вмѣстѣ съ иностранцами. Этимъ путемъ наше искусство продолжало развиваться и во время монгольскаго ига, хотя казалось бы, что подъ такимъ гнетомъ оно должно было заглухнуть. Монголы, въ силу своихъ религіозныхъ воззрѣній, смотрѣли на строителей, какъ на лицъ, свыше осѣненныхъ, т. е. причисляли ихъ къ людямъ церковнымъ и въ мирное время даже оберегали ихъ; напр., въ одномъ изъ ярлыковъ хана упоминается: „а что будутъ церковные люди, ремесленники или писцы, или каменны здатели, или дровяные или иные мастера, каковы ни буди, а въ наши никто не вступаются и не наше дѣло да не емлютъ ихъ“. Отсюда видно, что мастера пользовались особой привилегіей, вслѣдствіе чего для нашихъ и иноземныхъ мастеровъ дорога къ дальнѣйшему усовершенствованію была всегда открыта. Разореніе же церквей, поруганіе святыни, при наказаніи монголами князей и областей, оправдывались ихъ понятіями о войнѣ, согласно съ законами Чингизъ-хана, и не противорѣчили ихъ вѣротерпимости въ мирное время.

Къ концу XIV вѣка христіанская вѣра на Сѣверѣ устанавливается и проникаетъ далѣе въ глубь Сѣверо-Востока. Дмитрій Прилуцкій основываетъ первый общежительскій монастырь, прокладываетъ дорогу въ Комельскій лѣсъ, строить келіи и дѣлаетъ эти непроходимыя мѣста новою колыбелью проповѣдниковъ имени Христа. Нѣсколько позже св. Стефанъ вноситъ христіанство къ зырянамъ, переводитъ на ихъ языкъ церковныя книги и воздвигаетъ первую церковь въ Усть-Вымѣ; далѣе, проходя деревни, непоколебимо проповѣдуя ученіе Христа, ставитъ дорогой кресты, часовни, церкви и въ короткое время обращаетъ въ христіанство язычниковъ на протяженіи до 200 верстъ.

Около половины XV столѣтія новгородцы, достигнувъ острововъ Бѣлаго моря, кладутъ начало знаменитому Соловецкому монастырю, который снискалъ расположеніе



посадницы Марыи Борецкой и при ея помощи украсили острова церквами и часовнями. Послѣ него здѣсь же появляется новое свѣтило церкви, св. Филиппъ; онъ строить трапезную церковь, соборъ, мельницу и др., уже каменные постройки. Кромѣ этихъ иноковъ-строителей, нельзя не замѣтить, что при благоустройствѣ церквей всегда принимали большое участіе сосѣдніе князья и промысловые люди. Такъ, напримѣръ, Вятка, благодаря своей цвѣтущей промышленности, всегда помогала зырянамъ въ постройкѣ церквей; князья же при этомъ охотно уступали обширные участки земли людямъ, бравшимся населить ихъ, и давали имъ притомъ большія льготы. Въ такихъ условіяхъ, напр., Строгановы настолько развили свою дѣятельность въ области Камы, что воздвигали цѣлые города (см. рис. 381) съ крѣпостями, башнями, церквами и пр. Такое оживленіе края естественно вызвало большой запросъ на мастеровъ, и, когда рушился вѣчевой строй, политическія силы стянулись къ Москвѣ, а болѣе опытные новгородскіе мастера разбѣжались по окраинамъ Сѣвера и продолжали тамъ свое завѣтное мастерство. Они свыклись съ свободой и не шли въ Москву, несмотря на то, что она уже неоднократно требовала ихъ; не шли, во-первыхъ, потому, что на Сѣверѣ, среди цвѣтущей промышленности, они получали такую цѣну, какой Москва не могла дать имъ, а во-вторыхъ, по своему превосходству они прямо избѣгали столкновеній съ московскими мастерами. Эта цвѣтущая пора плотничнаго искусства на Сѣверѣ была послѣдней. Москва не на шутку взялась за мастеровъ; она требовала, чтобы намѣченные ею артели стали на казенныя работы, и при этомъ, для обезпеченія, брала заложниковъ. И вотъ потянулись со всѣхъ сторонъ артели къ Москвѣ съ тѣмъ запасомъ свѣдѣній по строительной части, которая выросла вѣками на свободныхъ принципахъ богатаго Сѣвера и которая имъ пришлось нѣрѣдко примѣнять уже къ каменнымъ постройкамъ. Въ болѣе же сѣверныхъ губерніяхъ строительное дѣло становилось традиціоннымъ и до нѣкоторой степени тормозилось воеводами, смутнымъ временемъ самозванцевъ, расколомъ и т. п.; хотя эти событія и не оставили большихъ слѣдовъ на развитіи нашего искусства, но все-таки стѣсняли его. Судя по обстоятельствамъ, при которыхъ развивалось наше строительное искусство, видимъ, что главное мѣсто въ постройкахъ принадлежитъ церквамъ. Развитію гражданской архитектуры у насъ не посчастливилось, ему препятствовало даже само правительство, которое всегда увеличивало налоги на владѣльцевъ богатыхъ построекъ; по поводу этого обстоятельства тогдашній публицистъ Котошихинъ замѣтилъ даже: „кто построить хорошій домъ, тотъ непременно разорится“.

Самый простой типъ деревянныхъ сѣверныхъ церквей состоитъ изъ прямоугольнаго сруба, „клѣти“, маленькаго прируба съ восточной стороны для алтаря и открытой галлерейки съ западной стороны. Церковь покрывалась двухскатной крышей съ главкой, а галлерейка—односкатной. Болѣе развитой типъ подобныхъ церквей имѣетъ слѣдующее расположеніе. Обыкновенно открытая лѣстница съ западной стороны ведетъ въ церковь двумя маршами и покрыта двухскатной крышей съ переламываніемъ, или же открытая лѣстница шла въ одинъ маршъ по направленію продольной оси церкви. Лѣстницы опериливались и имѣли двѣ площадки; входная покрывалась односкатной, двухскатной и четырехскатной крышами, а иногда и бочкой. Такой



входъ называется „рундукомъ“. Верхняя площадка лѣстницы иногда закрывалась съ боковъ досками; „забиралась въ столбы“ съ маленькими оконцами и покрывалась особой двухскатной крышею или бочкою. Эта часть лѣстницы, называемая крыльцомъ, ставилась обыкновенно на выпускныхъ бревнахъ въ видѣ кронштейниковъ или на особыхъ стульяхъ.

По лѣстницѣ входятъ въ большое помѣщеніе, называемое „трапезной“, въ которой потолокъ иногда подпирался столбами, обдѣланными въ видѣ колонокъ. Вдоль трехъ стѣнъ трапезной дѣлали „опушенные“ лавки, а посредины помѣщенія ставили

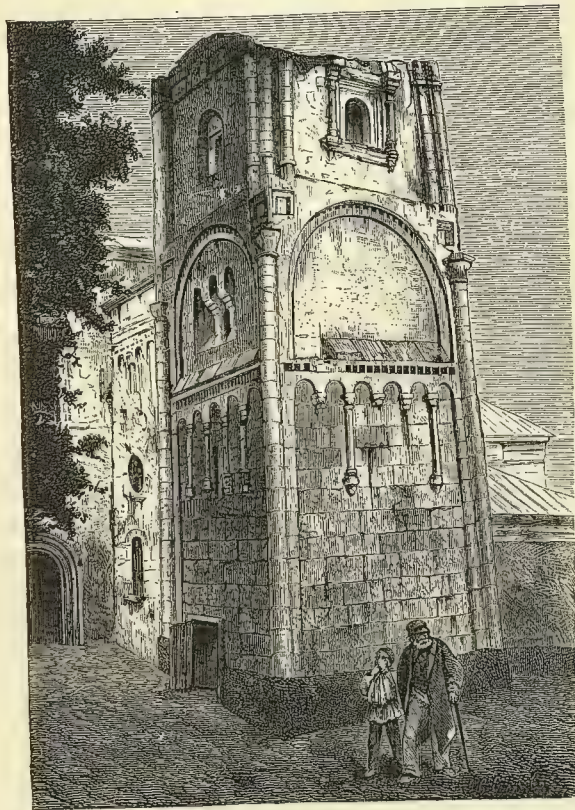


Рис. 380. Владиміръ-Суздаль. Развалины палаты кн. Андрея Боголюбскаго.

еще иногда двѣ скамьи. Для образъ на стѣнахъ трапезной дѣлались полки, и все помѣщеніе освѣщалось небольшими окнами съ сѣверной и южной сторонъ, при чемъ, если съ каждой стороны было по три окна, то въ большинствѣ случаевъ среднее дѣлалось большое, узорчатое—„красное“, а по бокамъ „волоковыя“, называвшіяся такъ потому, что они не затворялись, а задвигались—„заволакивались“. Потолки состоятъ изъ балокъ—„матницъ“, забранныхъ досками „прямью“ или „въ косякъ“. Изъ трапезной иногда былъ выходъ на особую галлерейку, съ которой во время молебновъ священникъ кропилъ святой водой скотъ, приводимый крестьянами въ день св. Георгія.

Назначеніе самой трапезной было слѣдующее: во время большихъ и въ особенности престольныхъ праздниковъ, болѣе зажиточ-

ные поселяне дѣлали складчину на пиръ, и народъ, съ различныхъ концовъ далеко раскинушагося прихода, являлся сюда, такъ сказать, на общій праздникъ, называемый въ нѣкоторыхъ мѣстахъ „канонъ“. Обычай этотъ—„братчина“—былъ, какъ извѣстно, распространенъ въ Россіи съ незапамятныхъ временъ и перешелъ сюда отъ новгородцевъ; о братчинѣ говорятъ наши лѣтописи, о ней поетъ и старая русская пѣсня. Въ простые воскресные дни, между заутреней и обѣдней, пришедшіе изъ далекихъ деревень богомольцы завтракали въ трапезной и въ присутствіи священника, какъ болѣе свѣдущаго и духовнаго челоѣка, бесѣдовали о разныхъ церковныхъ и общественныхъ дѣлахъ. Изъ трапезной выходятъ обыкновенно въ квадратное помѣщеніе, служившее мѣстомъ для молящихся. При большомъ стеченіи народа, нѣ-



которые прихожане становились въ трапезной и через продолговатые отверстія, находящіяся по бокамъ входа, слѣдили за отправленіемъ богослуженія. Потолокъ самой церкви дѣлался хотя и выше, чѣмъ въ трапезной, но рѣдко достигалъ 6 аршинъ. Церковь освѣщалась большею частью съ южной стороны, вѣроятно, для того, чтобы дать меньше доступа холоду при сѣверныхъ вѣтрахъ. Наружный видъ подобныхъ церквей, называемыхъ теплыми, былъ незатѣйливъ: обыкновенно все строеніе покрывалось двухскатной кровлей, и только надъ самой церковью дѣлалась одна главка или бочка съ главкой. Таковъ наиболѣе простой типъ нашихъ деревянныхъ церквей въ Сѣверномъ краѣ.

Говоря объ общей формѣ храмовъ на берегахъ Двины, нельзя не упомянуть, что большинство изъ нихъ представляетъ своеобразную особенность по силуэту, весьма напоминающему видъ корабля. Вѣроятно, въ періодъ развитія у насъ символики такую форму выражалось народное представленіе о значеніи церкви въ жизни человѣка. Церковь уподоблялась кораблю, который одинъ только можетъ привести черезъ море житейское въ вѣчное пристанище. Въ формѣ этой нельзя не подмѣтить также и практической стороны, такъ какъ, помѣщая церковь на высокихъ подклѣтияхъ, устраняли во время разлива рѣкъ опасность порчи церковныхъ вещей—образовъ и т. п.

Галлерей, обходящія церковь съ трехъ сторонъ, дѣлались по Двинѣ исключительно при холодныхъ шатровыхъ церквахъ и называются иногда „нищевниками“. Въ существующихъ церквахъ онѣ помѣщены на высотѣ 3—4 арш. отъ поверхности земли и покоятся на выпускныхъ бревнахъ въ видѣ кронштейновъ, иногда же на особомъ срубѣ или просто на столбахъ. Галлерей дѣлались изъ брусковатаго скелета, забраннаго досками „прямо“ или „въ косякъ“, при чемъ въ доскахъ вырѣзались маленькія отверстія (оконца), иногда довольно причудливаго очертанія, затворяющіяся съ внутренней стороны особыми затворами. Снизу каждое оконце ограничивалось горизонтальнымъ брускомъ, называемымъ „подлокотникомъ“, ниже котораго пространство между стойками разбивалось на двѣ или на три части дощечками, имѣющими видъ вырѣзного фронтона. Съ южной стороны церкви, куда менѣе проникаетъ рѣзкій вѣтеръ, галлерей въ исключительныхъ случаяхъ дѣлалась совсѣмъ открытою, и тогда стойки обдѣлывались въ видѣ колоннокъ. Внутри нищевника, около стѣнъ тянулись скамьи для отдыха молящихся. Лѣстницы имѣли такой же характеръ, какой уже былъ описанъ; на Двинѣ онѣ гораздо богаче, т. е. украшены бочечными покрытіями на столбахъ, обдѣланныхъ въ видѣ колоннокъ, а самыя ступени „сперилены“ двумя досками вдоль, при чемъ шовъ между ними обыкновенно разыгранъ въ видѣ орнамента.

Колокольни, какъ извѣстно, появляются въ Россіи довольно поздно. У насъ, какъ и въ греческихъ церквахъ, въ первые вѣка христіанства народъ призывался въ церковь ударами въ деревянное или желѣзное „било“ (какъ видно еще и въ путешествіи Олеарія). Это „било“ во множествѣ продержалось въ нашихъ церквахъ до XV вѣка. Колокола, хотя и упоминаются въ XI ст., но замѣтно не были распространены до XIV вѣка. Даже въ XV столѣтіи колокола часто замѣнялись желѣзнымъ „клепаломъ“, имѣющимъ видъ полаго полушара съ металлическимъ языкомъ



внутри. Самый древний видъ колоколенъ—это такъ-называемыя „звонницы“ (типъ ихъ сохранился въ новгородско-псковскихъ церквахъ), имѣющія видъ небольшой стѣны съ однимъ или двумя пролетами, куда и вѣшались колокола (рис. 382). Наиболее развитой приемъ звонницъ состоитъ изъ продолговатаго 4-хъ-стѣннаго помѣщенія, верхняя часть котораго имѣла видъ сквозныхъ арочекъ, гдѣ и помѣщались колокола. Въ путешествіи Олеарія замѣчаемъ, что колокола висѣли иногда просто на перекладинѣ, одинъ конецъ которой лежалъ на подоконникѣ церкви, а другой—на деревянной стойкѣ (мнѣ приходилось видѣть такое устройство и въ настоящее время), или же эта перекладина положена концами на два большихъ столба съ раскосами. Такое устройство иногда имѣло видъ воротъ. Судя по сохранившимся древнимъ памятникамъ

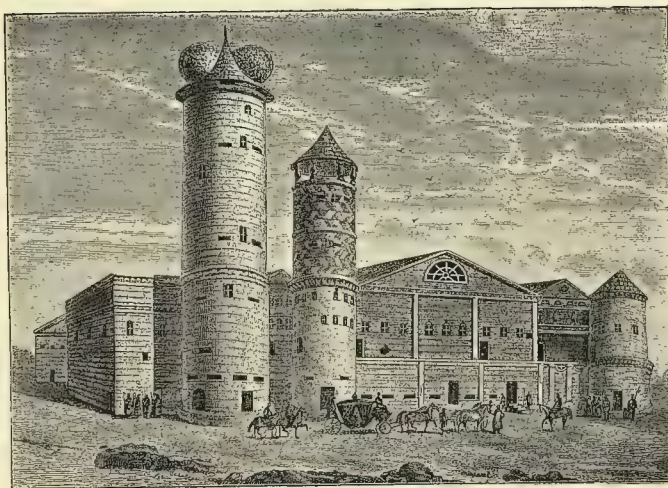


Рис. 381. Сольвычегодскія хоромы именитыхъ людей Строгановыхъ.

Относительно же деревянныхъ восьмистѣнныхъ колоколенъ можно безошибочно сказать, что типъ ихъ былъ вполне опредѣленъ если не въ XV столѣтіи, то во всякомъ случаѣ въ XVI столѣтіи, ибо, судя по лѣтописи вологодскаго собора, въ которой упоминается о сдачѣ подряда въ 1621 г.: „рубить колокольню о 8 стѣнахъ“, видно, что мастера наши уже освоились съ подобною формою раньше, т. е. при постройкѣ церквей, гдѣ восьмиугольные срубы уже приобрѣли довольно художественную форму и даже повліяли на каменную архитектуру. Колокольни съ квадратнымъ основаніемъ, какъ болѣе простой приемъ постройки, существовали несомнѣнно еще раньше. Деревянные „колокольницы“, какъ называются онѣ въ лѣтописяхъ, разбросаны въ большомъ количествѣ по всему Сѣверному краю, и только въ Вельскомъ уѣздѣ ихъ почти не сохранилось. Всѣ колокольни стоятъ отдѣльно отъ церкви, большею частью на юго-восточной и сѣверо-западной сторонахъ.

Церковныя ворота ставились обыкновенно въ нѣсколькихъ саженьяхъ отъ церкви, и каждый, проходящій въ церковь, считалъ долгомъ помолиться иконамъ, въ воротахъ находящимся, и тѣмъ приготовиться съ благоговѣніемъ войти въ самый храмъ. Ворота состояли изъ двухъ крестчатыхъ въ планѣ срубовъ, покрытыхъ двухскатной крышей, увѣнчанной главкой; въ пролетѣ воротъ подъ крышей дѣлалась полка для

церковной архитектуры, надо предположить, что каменные колокола появились у насъ въ самомъ концѣ XVI ст., и то какъ бы въ переходномъ состояніи отъ вытянутой формы къ квадратной (напр., колокольня Дудина монастыря въ Нижегородской губерніи 1600 г., Дмитрія Солунскаго въ Москвѣ и др.). Вполнѣ развитой типъ русскихъ каменныхъ колоколенъ встрѣчается только въ концѣ XVII столѣтія.



образовъ. Фронтоны убирались рѣзбою, а главка крылась „чешуйчатымъ обиваніемъ“.

Всѣ церковныя строенія (колокольни, теплыя и холодныя церкви) обносились иногда деревянными оградами, внѣшняя сторона которыхъ представляла собой прямыя стѣны, высотой до 4-хъ аршинъ, съ маленькими отверстіями въ родѣ оконъ; эти отверстія выходили въ особые четырехугольные срубы, служившіе контрфорсами стѣны и въ то же время бывшіе мѣстомъ продажи всевозможныхъ товаровъ въ праздничные и базарные дни. Вся ограда въ ширину срубовъ покрывалась двухскатной крышей и имѣла двое воротъ, отличавшихся отъ ограды болѣе богатымъ устройствомъ. Ворота эти были въ двухъ противоположныхъ частяхъ ограды и состояли изъ проѣзда и двухъ проходовъ.

Общій типъ старинныхъ избъ, ихъ конструкція и даже прежніе строительные термины употребляются въ нѣкоторыхъ мѣстахъ и понынѣ. Все помѣщеніе обыкновенно состоитъ изъ двухъ этажей. Первый изъ нихъ ставился „на пошвѣ“, т.-е. прямо на землѣ или на столбахъ. Самая изба срублена на „подзавальѣ“, съ однимъ „краснымъ“ (узорчатымъ) окномъ и по бокамъ двумя волоковыми. Она нагрѣвается глиняной „битой“ печкой, устроенной слѣдующимъ образомъ: на клѣтку, состоящую изъ четырехъ брусковъ, настланы доски—„плахи“, такія же доски укрѣплены и по бокамъ (съ 4-хъ сторонъ, въ видѣ плоскаго ящика), затѣмъ на дно такого ящика насыпанъ небольшой слой песку. Выше клали половинку толстаго бревна (боровъ), которое давало объемъ внутренности печи; на боровъ и въ бока клали глину и утрамбовывали ее, отчего и самая печь получила названіе „битой“. По изготовленіи такой печи и по просушкѣ ея, боровъ вынимался. Чтобы пламя во время топки не направлялось въ потолокъ, надъ отверстіемъ печи (хайломъ) придѣлывался „кожухъ“, имѣющій видъ четверти сферической поверхности, полая часть которой обращена внизъ; иногда такой „кожухъ“ замѣнялся горизонтальной плитой. Около хайла находилась печурка, въ которой разжигали уголь во время большихъ холодовъ. Къ печкѣ обыкновенно примыкала лѣсенка для схода въ „голубецъ“ (кладовую для провизіи), отдѣленная легкой, невысокой перегородкой, не доходящей до потолка. Полъ „мостили на кладяхъ“ (прогонахъ) половыми досками „въ причертъ съ выгесомъ“, т.-е. одна доска находила на другую, черезъ посредство вынутыхъ въ краяхъ четвертей.

Потолокъ состоялъ изъ „матицъ“ (балокъ), на которыя накатывали „крутлякъ“ или клали „плахи“. Около печки во внутренней стѣнѣ, на высотѣ 2-хъ аршинъ отъ пола, дѣлалось отверстіе въ деревянную трубу—„дымницу“ или „дымникъ“, черезъ которую и вытягивался скопившійся въ избѣ дымъ. Въ стѣны вдѣлывали 2 или 3 шеста для устройства колыбелей и хозяйственныхъ приспособленій. Затѣмъ вдоль стѣнъ ставили лавки, а на высотѣ 2 1/2 аршинъ—полати. Подъ избой находилось подполье (подклѣтъ или, какъ значитъ въ древнихъ лѣтописяхъ, порубъ), служившее иногда жильемъ. Часть подполья отводилась для кладовой (голубецъ), а остальное пространство, освѣщаемое „просвѣтцами“, въ родѣ волоковыхъ оконъ, назначалось для куръ, гусей и т. п. Клѣтъ или горница, называемая иногда „боковушей“, освѣщалась краснымъ окномъ и имѣла маленькое отдѣленіе для домашняго скарба.



Помѣщеніе подѣ горницей (подклѣтъ) раздѣлялось на стойку (для мелкаго скота) и кладовую (мшаникъ). Пространство между избой и клѣтью, забранное въ столбы, носило названіе сѣней; въ нихъ находилась полка для образовъ и лѣсенка на вышку, „въ теремъ“, устроенный во фронтонѣ. Изъ сѣней выходили на крыльцо, всегда украшенное рѣзбою, и затѣмъ спускались на улицу. Подѣ сѣнями было „подсѣнье“, въ которомъ съ одной стороны были ворота на улицу, а съ остальныхъ — двери въ „стайки“ и въ другой — „подсѣнникъ“ или „большія стай“. Задняя часть строенія, называемая дворцемъ, устраивалась безъ потолка. Во второмъ этажѣ дворца на-

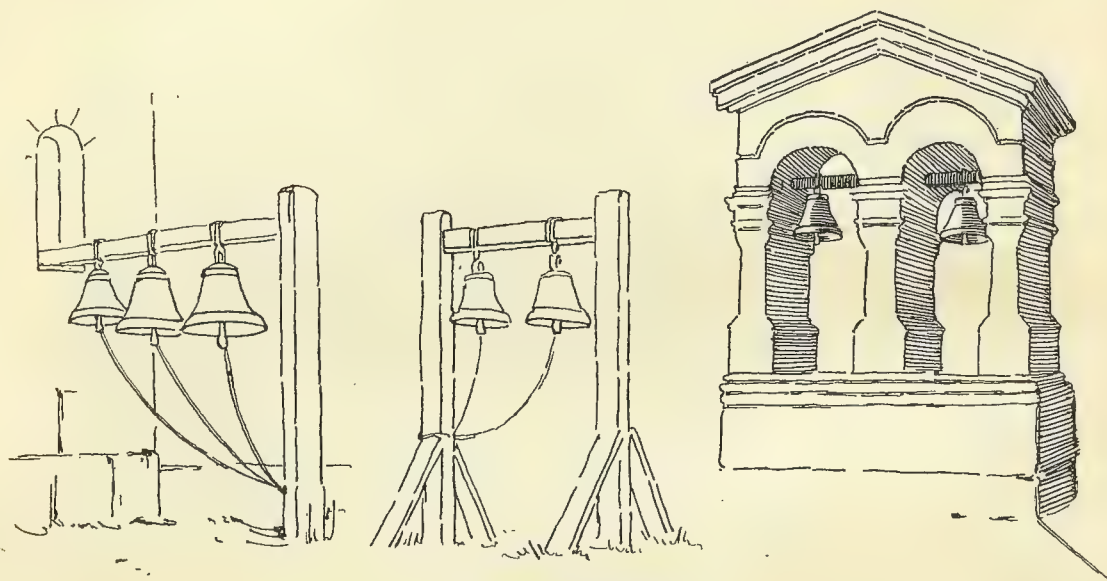


Рис. 382. Древнія звонницы.

ходилъ главный сѣнникъ, гдѣ хранилось сѣно, телѣги, сруби и другія хозяйственныя принадлежности. Изъ него вела лѣсенка въ подсѣнникъ, гдѣ обыкновенно стояли лошади. Рядомъ съ большимъ сѣнникомъ былъ другой, малый сѣнникъ, часть котораго, „задцы“ или „придѣльцы“, предназначалась для необходимыхъ предметовъ домашняго обихода. Въ немъ хранился кормъ скота, въ лѣтнее же время устраивали кровати для сна. Съ улицы въ сѣнникъ поднимается „въѣздъ“, сдѣланный изъ сплошныхъ кругляковъ или изъ обтесанныхъ бревенъ. Подѣ придѣльцами и малымъ сѣнникомъ были „коровники“ и маленькія „стайки“. Все строеніе, кромѣ „въѣзда“ и наружной лѣстницы, покрывалось двухскатной крышей съ фронтонами или крышей на три ската, при чемъ съ главнаго фасада такая покрывка называлась „палатной“.

Разсмотрѣвъ характерныя особенности церковныхъ и гражданскихъ построекъ, замѣтимъ, что въ этомъ краѣ — „лѣсной землѣ“, какъ называли его южные князья — главнымъ строительнымъ матеріаломъ было дерево (древнихъ каменныхъ церквей почти не встрѣчается), что объясняется обиліемъ лѣса и удобствомъ его доставки. Обычное обращеніе мѣстныхъ строителей съ обработкой дерева и указываетъ намъ



на ту скорость, съ которой воздвигались старинные храмы; нерѣдко, напр., большая „обыденная“ церковь „рубилась“ и „наряжалась“ въ одинъ день. Этому успѣху способствовало и то обстоятельство, что кирпичное производство, не только здѣсь, но вообще въ Россіи, до Аристотеля Фіоравенти было въ самомъ младенческомъ состояніи. Даже послѣ него, вѣроятно, въ силу укоренившихся привычекъ народа къ деревяннымъ постройкамъ, оно не получало гражданства до прихода въ Россію голландскихъ мастеровъ. Нельзя не замѣтить, что даже въ XVII столѣтіи наши князья не особенно жаловали каменные постройки и больше любили жить въ деревянныхъ хоромахъ. Такое предпочтеніе, конечно, дало возможность, особенно въ лѣсныхъ губерніяхъ, развить плотничное искусство отъ самыхъ первобытныхъ его приемовъ до созданія художественныхъ произведеній. Притомъ, судя по памятникамъ, деревянная архитектура не брала себѣ чуждыхъ ей формъ, какъ случалось это въ каменныхъ постройкахъ. Оставаясь всегда вѣрной самой себѣ, она шла впередъ на своихъ рациональныхъ началахъ, своими народными силами. Прекрасно освоившись со своимъ дѣломъ, плотничные мастера давали полный просторъ своему воображенію: соборъ въ Новгородѣ (XII столѣтія) былъ построенъ о „тринадцати верхахъ“, церковь Успенія Божіей Матери въ Устюгѣ — о „двадцати стѣнахъ“; кромѣ того, лѣтописи упоминаютъ объ огромныхъ городскихъ стѣнахъ, башняхъ, хоромахъ и различныхъ общественныхъ зданіяхъ.

## VI.

Періодъ преобладанія Владиміро-Суздальской Руси былъ непродолжителенъ. Изъ среды ея возникло Московское княжество, и Москвѣ суждено было стать центромъ „собиранія Руси“. Берега Москвы-рѣки и Неглинной, покрытые сплошными лѣсами, по преданію, принадлежали боярину Кучкѣ. Красивый нагорный берегъ рѣки, гдѣ теперь стоитъ Кремль, съ превосходнымъ видомъ на Замоскворѣчье, издавна привлекалъ къ себѣ вниманіе великихъ князей, и сынъ Мономаха Юрій заложилъ здѣсь (около 1147 года) городокъ, обнесенный стѣной, куда, въ случаѣ невзгодъ, укрывались окрестные жители. Чѣмъ больше росло населеніе вокругъ города, чѣмъ больше прибрѣталъ онъ значеніе, тѣмъ больше подвергался опасности со стороны всякихъ враждебныхъ элементовъ. Сперва междоусобія нашихъ князей, затѣмъ полчища татаръ грабятъ и жгутъ Москву до основанія. Въ смутное время казаки и поляки тоже грабятъ кремлевскія святыни. Карлъ XII, воюя съ Петромъ, мечтаетъ, какъ, разбивъ своего врага подъ Полтавою, онъ дойдетъ до Москвы и повѣситъ свои шпоры на колокольнѣ Ивана Великаго. Двѣсти лѣтъ позднѣе всемірный завоеватель Наполеонъ стремится къ тому же центру и тщетно пытается низвергнуть священныя стѣны Кремля. Съ Кремлемъ связано воспоминаніе о бѣдствіяхъ и радостяхъ государства за многіе вѣка: здѣсь покоится прахъ царей и патріарховъ нашихъ, здѣсь вѣнчались на царство цари, здѣсь пировали вожди государства и праздновали свои побѣды, здѣсь устраивались торжественныя народныя празднества.

Разумѣется, первоначально зданія всѣ были деревянные; терема великокняжескіе были невелики, въ три-четыре покоя, въ два жилья. Дальняя комната—опочивальня, рядомъ съ ней—моленная, затѣмъ шла собственно „комната“—нѣчто въ родѣ дѣло-



вого кабинета. Первый покой назывался „передней“, т. е. приемной, а передъ нимъ находились сѣни, обыкновенно теплыя, иногда состоявшія изъ двухъ половинъ. При комнатахъ бывали иногда устроены чуланы, которые, какъ болѣе тѣсныя помѣщенія, а слѣдовательно и болѣе теплыя, предназначались для спанья. Верхніе этажи хоромъ состояли изъ свѣтлыхъ чердаковъ, *теремовъ*, съ балкончиками, переходами, идущими вокругъ всего зданія. Это было, собственно, жилое отдѣленіе княжого дворца. Другая половина помѣщенія — это мѣсто официальныхъ собраний,



Рис. 383. Посольская изба.

куда государь выходилъ въ сопровожденіи бояръ и духовенства для приѣма пословъ, земскаго собора, торжественной свадьбы, вообще событій чрезвычайныхъ. Эти хоромы назывались „гриднями“, а пировая зала — „столовой избою“.

Около этого строенія простирались отдѣльные дворы и всякія хозяйственныя постройки: конюшенныя, житныя, поваренныя или кормовыя, хлѣбныя и другія избы. Великокняжескія драгоценности въ дворцовыхъ постройкахъ не хранились, а были сложены въ особой казнѣ или *сокровищницѣ*. Итакъ, каждый княжой теремъ представлялъ собою почти всегда два этажа: нижній, собственно жилой этажъ, состоявшій изъ горницъ и свѣтлицъ, и верхній — теремной или чердачный, съ видомъ на всѣ четыре стороны.

По преданію, первой церковью Кремля на Боровицкомъ холмѣ была церковь Рождества Предтечи съ патриаршимъ дворомъ митрополита Петра. Нѣсколько позднѣе, въ 1330 году, Иванъ Калита заложилъ первый каменный соборъ Спаса-на-Бору,



на томъ самомъ мѣстѣ, гдѣ и теперь находится церковь этого наименованія, конечно, значительно видоизмѣненная.

Въ 1336 году тотъ же Калита построилъ Успенскій соборъ. Святитель Петръ, закладывая его, предрекъ величіе и славу Москвы и въ его фундаментѣ назначилъ себѣ мѣсто для погребенія. Какъ выше сказано, первые кремлевскіе соборы были, конечно, копіями съ суздальскихъ, но строились наскоро и непрочны доморощенными каменщиками, кое-какъ обученными у иноземныхъ зодчихъ, а потому часто и разваливались по частямъ. Солидныя постройки начались только съ эпохи Іоанна III.

Наступала пора усиленія и процвѣтанія Руси. Великій князь Іоаннъ Васильевичъ, отвоевавъ Югорскую землю и присоединивъ къ Москвѣ Новгородъ, женился на греческой царевнѣ, которая принесла изъ Византіи вкусъ и привычки, новые и чуждые для московскаго населенія. Іоаннъ III принялся за перестройку Кремля, вызвавъ къ себѣ на службу итальянцевъ Антона и Петра Фрязина, предложивъ имъ оградить Кремль новыми каменными стѣнами, съ башнями и бойницами, а за стѣною, внутри Кремля, соорудить три каменныхъ собора: Успенскій, Архангельскій и Благовѣщенскій. Но главную инициативу въ дѣлѣ постройки великій князь далъ зодчему Аристотелю Фіоравенти, выпisanному имъ изъ Болоньи. Аристотель внесъ въ московскія постройки новые элементы: онъ научилъ русскихъ готовить известъ по новому, болѣе прочному способу, научилъ класть изъ тесаннаго камня, связаннаго желѣзными скрѣпами; онъ показалъ новый способъ обжиганія кирпичей, болѣе узкихъ, длинныхъ и твердыхъ, чѣмъ прежніе; онъ же научилъ лить пушки и чеканить монеты. Зодчаго этого вывезъ русскій посолъ Толбузинъ. Славный архитекторъ въ Италіи еще былъ извѣстенъ тѣмъ, что сдвинулъ съ мѣста въ Болоньѣ колокольню и въ Ченто выровнялъ покосившуюся башню. Изучивъ внимательно владимірскіе соборы, онъ перестроилъ въ 1479 году Успенскій соборъ, который былъ „чуденъ вельми величествомъ, и высотой, и свѣтлостью; такого же прежь не бывало на Руси“. Іоаннъ III, войдя въ соборъ, когда онъ былъ оконченъ, воскликнулъ: „вижу небо!“ До насъ въ первоначальномъ видѣ соборъ этотъ не дошелъ: черезъ пятнадцать лѣтъ послѣ окончанія онъ уже горѣлъ. Въ 1550 году новый пожаръ уничтожаетъ все внутреннее убранство. Въ 1612 году соборъ приведенъ былъ поляками въ самое жалкое состояніе, такъ что его пришлось ремонтировать совершенно заново. Два пожара 1682 и 1737 годовъ каждый разъ вызывали полныя реставраціи, при чемъ старались возобновить соборъ по возможности въ прежнемъ видѣ. Французы въ 1812 году обратили этотъ храмъ въ конюшню: у гробницъ митрополитовъ сдѣлали конюязи, вмѣсто серебрянаго паникадила повѣсили вѣсы, на которыхъ вѣшали серебро и золото, сорванное съ иконъ; ободранные образа лежали грудями на солеѣ; серебра же было собрано съ ризъ и другой утвари болѣе 300 пудовъ.

Правильная реставрація собора (который былъ приведенъ въ порядокъ уже въ 1813 году) была произведена передъ коронаціей императора Александра III цѣлою комиссіей свѣдущихъ зодчихъ и археологовъ. Когда разобрали иконостасъ, на внутренней его стѣнѣ были найдены фрески XV вѣка. Теперь иконостасъ сдѣланъ весь



серебряный, чеканный, и только цоколь облицованъ золоченою бронзою. Снова соборъ подновлялся къ коронаціи Императора Николая Александровича.

Внутри Успенскій соборъ носитъ и доселѣ совершенно византійскій характеръ: четыре колонны, въ сажень толщиною каждая, поддерживаютъ барабанъ главнаго купола. Высота храма отъ пола до креста средняго купола болѣе 28 сажень; освѣщенъ храмъ превосходно—какъ всѣ византійскія постройки; иконостасъ пятиярусный; наверху изображены патріархи до Моисея; во второмъ ярусѣ собраны изображенія пророковъ отъ Моисея до Іоанна Предтечи; третій ярусъ посвященъ праздникамъ,



Рис. 384. Ап. Васнецовъ. Старая Москва.

четвертый—представляетъ Христа съ апостолами; нижній ярусъ занятъ мѣстными иконами. Изъ послѣднихъ одна приписывается преданіемъ евангелисту Лукѣ; икона эта извѣстна подъ именемъ чудотворной Владимірской. Передъ нею нѣкогда совершалось избраніе достойныхъ на первосвятительскую кафедру: имена лицъ достойныхъ клались въ ковчегъ передъ иконою, и государь, послѣ молебствія, вскрывая наугадъ одинъ изъ запечатанныхъ жребіевъ, рѣшалъ выборъ. Риза на этой иконѣ изъ чистаго золота, и одинъ изумрудъ, находящійся въ ней, стоитъ болѣе 200.000 рублей.

Изъ древностей, находящихся въ соборѣ, замѣчательно патріаршее мѣсто, сооруженное изъ рѣзнаго камня. Затѣмъ не лишень интереса тронъ Мономаха, относимый, впрочемъ, археологами къ XVII вѣку. Въ XVIII вѣкѣ на немъ становились во время обѣдни императоры и императрицы. Въ ризницѣ собора масса драгоценностей и древ-



ностей, и между прочимъ евангеліе, даръ царей Іоанна и Петра, съ хорошими миниатюрами и драгоцѣннымъ переплетомъ; тамъ же нѣсколько рукописныхъ евангелій, псалтирей и проч.

Другой кремлевскій соборъ, называемый Благовѣщенскимъ, началъ строиться въ 1397 году, при сѣняхъ дворца великаго князя Василя Дмитріевича, почему и до сихъ поръ именуется официально „Благовѣщеніе у государя въ сѣняхъ“. Это приходская церковь Кремля; здѣсь цари говѣли, вѣнчались и крестились. Потому-то каждый правитель считалъ обязанностью украсить чѣмъ-либо этотъ храмъ. По своему мѣстоположенію, онъ—чуть ли не самое видное мѣсто московской цитадели: отсюда открывается поразительный видъ на Замоскворѣчье и Воробьевы горы; вѣроятно, ради этого къ нему и была придѣлана съ южной стороны свѣтлая стеклянная галерея, сообщавшаяся съ дворцомъ; съ этой галереи цари, быть-можетъ, смотрѣли на Замоскворѣчье въ холодное время. Съ другой стороны галерея оканчивалась каменнымъ крыльцомъ, черезъ которое спускались въ садъ, устроенный для потѣхи царевенъ; въ саду этомъ было много фруктовыхъ деревьевъ и бассейновъ съ рыбами. При Екатеринѣ садъ этотъ былъ уничтоженъ.

Благовѣщенскій соборъ подвергался такимъ же невздамъ, какъ и Успенскій: такъ же горѣлъ и разграблялся. Строгая реставрація его началась только въ нынѣшнемъ столѣтіи. Отъ другихъ соборовъ Благовѣщенскій отличается тѣмъ, что имѣетъ девять главъ: пять на соборѣ и четыре на придѣлахъ. Очень интересенъ въ соборѣ сѣверный нартексъ съ изображеніемъ на стѣнахъ греческихъ философовъ: Сократа, Фукидида, Аристотеля, Птолемея, Плутарха и др. При реставраціи собора въ 1882 г. открыты интересныя древнія фрески, долгое время скрывавшіяся позднѣйшею живописью. Полъ собора яшмовый, такой же, какъ у св. Марка въ Венеціи; иконостасъ здѣсь тоже пятиарусный. Икону Всемиловивѣйшаго Спаса археологи относятъ къ XIV вѣку; икона Донской Богоматери—та самая, которая была съ Дмитріемъ Донскимъ въ Куликовской битвѣ. Во время нашествія Наполеона, ризницу Благовѣщенскаго собора успѣли перевезти въ Вологду, почему въ ней сохранились превосходныя рукописи съ миниатюрами, множество крестовъ, сосудовъ и драгоцѣнныхъ ризъ.

Усыпальницей русскихъ царей служить третій кремлевскій соборъ, извѣстный подъ именемъ Архангельскаго. Послѣ ужаснаго голода, въ 1332 году, Калита, на мѣстѣ деревянной церкви во имя Архангела Михаила, соорудилъ каменную, уничтоженную два вѣка спустя, при Иванѣ III; въ послѣдствіи миланскій архитекторъ Алевизъ, прибывшій по приглашенію царя, соорудилъ на ея мѣстѣ новую. Здѣсь хоронились всѣ цари Рюрикова дома. Когда Годуновскій родъ былъ свергнутъ съ престола, прахъ царя Бориса былъ выброшенъ изъ этой усыпальницы, а гробъ Василя Шуйскаго только черезъ 23 года, послѣ его смерти въ Польшѣ, былъ помѣщенъ въ соборѣ. Участь этого собора была болѣе печальна, чѣмъ Успенскаго: въ смутную пору лихолѣтя онъ былъ разграбленъ и оскверненъ поляками, а ровно 200 лѣтъ спустя великая армія, занявшая Кремль, осквернила и ограбила его хуже ляховъ. Франгузы обратили церковь въ конюшню, загромождали ее винными бочками, такъ что, по исправленіи и обновленіи, ее пришлось снова святить. Въ числѣ драгоцѣнностей Архангельскаго собора нужно отмѣтить много древнихъ образовъ, изъ кото-



рыхъ одно изъ первыхъ мѣстъ занимаетъ икона Одигитріи, Смоленской Богоматери, которая извѣстна по древности и оригинальной ризѣ.



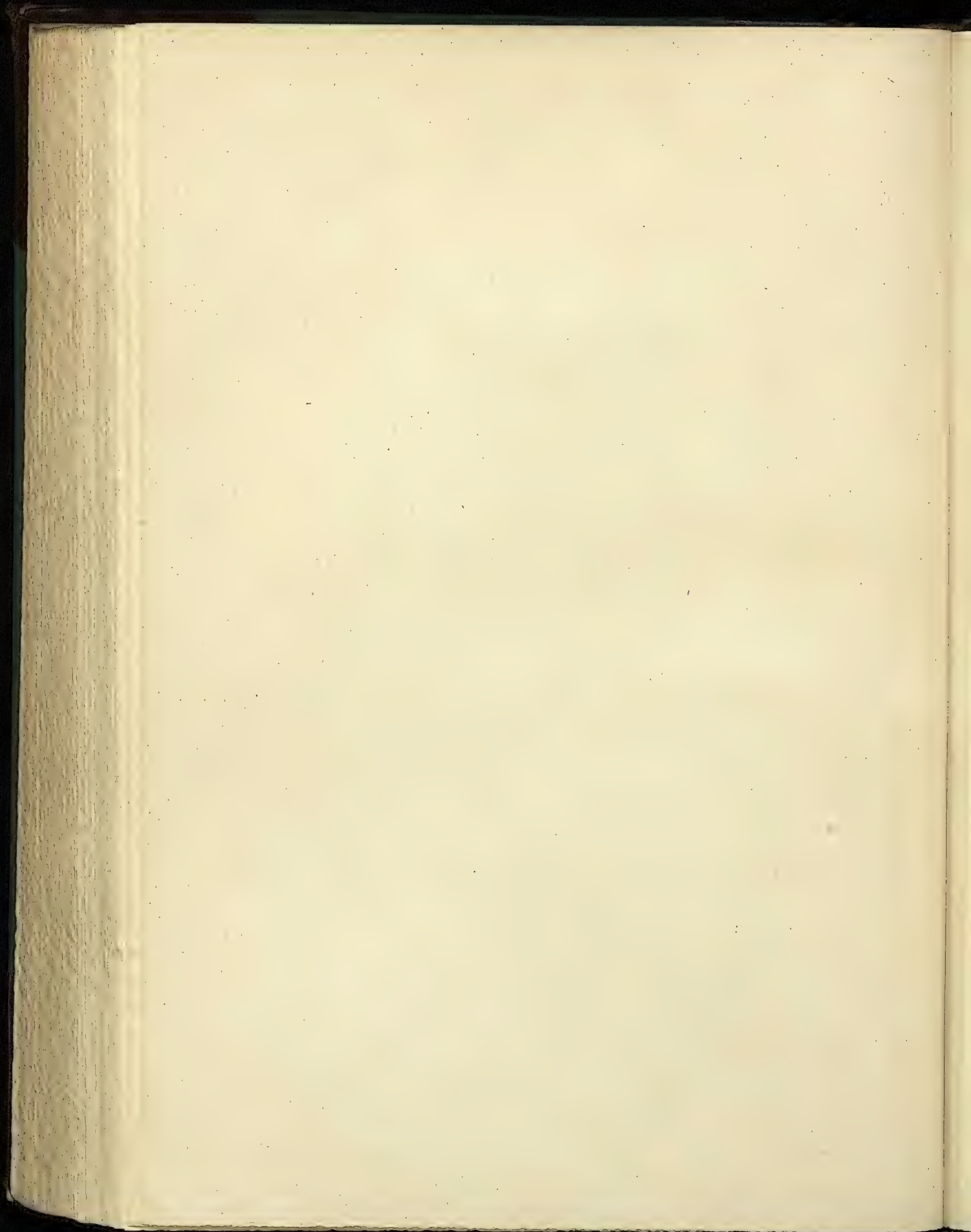
Рис. 385. А. Рублевъ. Св. Троица. Соборъ Троице-Сергіевой лавры.

Въ 1826 году здѣсь стояло съ 3 по 6 февраля тѣло императора Александра I. До Петра I было принято челобитчикамъ класть свои просьбы на гробницы государей, и ихъ, кромѣ самихъ царей, никто не могъ тронуть. Сюда приходили государи на Страстной недѣлѣ просить прощенія у предковъ, а на Пасхѣ—христосоваться съ ними. Архангельскій соборъ несравненно темнѣе, чѣмъ другіе кремлевскіе соборы, что придаетъ особенное значеніе ему, какъ усыпальницѣ. Гробницы представителей власти до начала XVIII столѣтія занимаютъ все пространство собора вокругъ стѣнъ











и колонны; тутъ лежатъ мощи черниговскаго князя Михаила и его боярина Θεодора, мощи царевича Дмитрія, всѣ цари дома Романовыхъ до Петра I. Возлѣ южныхъ дверей покоится Іоаннъ Даниловичъ Калита, первый и дѣйствительный основатель Москвы. Въ придѣлѣ Іоанна Предтечи погребенъ Іоаннъ Васильевичъ Грозный съ двумя своими сыновьями, Іоанномъ и Θεодоромъ.

Еще слѣдуетъ упомянуть о Чудовскомъ мужскомъ монастырѣ, основанномъ митрополитомъ Алексѣемъ; о Вознесенскомъ женскомъ монастырѣ у самыхъ Фроловскихъ воротъ, которыя носятъ на себѣ отпечатокъ Петровской перестройки; о бывшемъ архіерейскомъ домѣ и о Никоновскомъ дворцѣ.

Мы не представляемъ видовъ кремлевскихъ соборовъ потому, что они по общему типу похожи на суздальско-владимірскіе, помѣщенные выше.

Въ 1849 году, архитекторомъ Тономъ, по инициативѣ императора Николая I, было возведено зданіе, обращенное главнымъ фасадомъ къ Замоскворѣчью, западнымъ — къ Оружейной палатѣ, восточнымъ — къ Грановитой палатѣ, а на сѣверѣ оканчивающееся царскими теремами, представляющими болѣе или менѣе удачное воспроизведеніе древнихъ царскихъ чертоговъ.

Высочайшее зданіе Кремля, Иванова колокольня называлась въ старину Ивановымъ столбомъ. Она имѣетъ характеръ индійскаго минарета. Москва, откуда къ ней ни подъѣзжать, даетъ о себѣ знатъ золотой звѣздочкой колокольни Ивана Великаго. Она видна далеко со всѣхъ сторонъ и имѣетъ въ высоту отъ поверхности земли—38½ саж., а отъ уровня Москвы-рѣки—57 саж. Говорятъ, что фундаментъ ея идетъ на 20 саж. подъ землю; по крайней мѣрѣ архитекторъ Бажановъ, разрывая мѣсто для закладки новаго дворца, установилъ этотъ фактъ. На мѣстѣ колокольни стояла построенная Калитой церковь „Св. Іоанна, писателя лѣтвицы“. Просуществовала она до самаго конца XVI вѣка и только при Борисѣ перестроена въ новую. Когда въ 1600 году ужасный голодъ постигъ Россію, — голодъ, во время котораго, по увѣренію лѣтописи, ѣли человѣчину, а въ Москву со всѣхъ сторонъ стекался рабочій людъ, который не могъ прокормиться дома, царь Борисъ, чтобы занять эту массу народа, рѣшилъ строить колокольню. Подъ блестящимъ куполомъ, огромными мѣдными вызолоченными буквами значится: „Изволеніемъ Св. Троицы, повелѣніемъ великаго государя, царя и великаго князя Бориса Θεодоровича Годунова, всея Россіи самодержца, и сына его, благовѣрнаго великаго государя царевича, князя Θεодора Борисовича всея Россіи, храмъ совершенъ и позлащенъ во второе лѣто государства ихъ“. Несмотря на понятное недоброжелательство, съ которымъ преемники престола смотрѣли на Годуновыхъ, надпись осталась цѣлой и до сихъ поръ. Глава Ивановой колокольни золочена въ 1809 году черезъ огонь, и на ней поставленъ новый крестъ послѣ войны 1812 года, такъ какъ Наполеонъ прежній крестъ снялъ, намѣреваясь побѣднымъ трофеемъ свезти его въ Парижъ.

Иванова колокольня была отчасти повреждена взрывами, произведенными французами въ Кремлѣ; Рождественская церковь и такъ-называемая Филаретовская пристройка, находившаяся возлѣ, не были взорваны; у колоколовъ были отбиты уши, оборваны языки, такъ что ихъ нужно было переливать. Самый большой изъ нынѣшнихъ колоколовъ, находящихся на колокольнѣ—Успенскій—отлитъ въ началѣ ны-



нѣшняго столѣтія и вѣситъ 4.000 пудовъ. У подножія колокольни, на особомъ фундаментѣ, стоитъ самый огромный въ мірѣ—Царь-колоколъ, вѣсящій 12.000 пудовъ, превосходящій по тяжести и величинѣ даже знаменитый Пекинскій. Отлитый при императрицѣ Аннѣ, онъ былъ повѣшенъ на брусѣхъ, подъ деревяннымъ шатромъ, надъ тою ямой, въ которой онъ былъ вылитъ. Провисѣлъ онъ всего только годъ:



Рис. 386. Покровъ Пресвятой Богородицы. Икона 2-ой половины XV вѣка. Третьяковская галлерей.

во время пожара веревки перегорѣли, и онъ опять рухнулъ въ яму, при чемъ одинъ край у него отбилъ. Архитекторъ Монферранъ (извѣстный строитель Исаакіевскаго собора въ Петербургѣ), по повелѣнію императора Николая I, снова извлекъ его изъ ямы и поставилъ на тотъ каменный фундаментъ, на которомъ онъ находится и нынѣ. Неподалеку отъ Царь-колокола помѣщается причудливая фантазія конца XVI вѣка—чудовищный „дробовикъ“—Царь-пушка, вылитая въ 1586 году мастеромъ Чеховымъ по повелѣнію царя Ѳеодора Іоанновича. Вѣсъ пушки 2.400 пудовъ. Царь-пушка кажется миниатюрной по сравненію съ нынѣшними крѣпостными орудіями. Да и вообще



это не болѣе какъ игрушка, и изъ нея никогда не было произведено ни одного выстрѣла.

Съ высоты Ивановой колокольни открывается чудесный видъ на Москву и ея окрестности. Туристы считают долгомъ посѣщать ее. Болѣе всего посѣщаютъ ее на Пасхѣ, когда свободный доступъ открытъ во всѣ соборы. Провожатые ведутъ посѣтителей кверху, останавливаясь на галлерей каждаго изъ ярусовъ. Съ каждымъ этажомъ кругозоръ все дѣлается обширнѣе, кремлевскіе соборы отходятъ книзу, горизонтъ поднимается. Съ самага верху кругозоръ — верстъ на сорокъ, если не больше.

Изъ другихъ зданій внутри Кремля очень многія заслуживаютъ внимательнаго изученія. Къ числу ихъ прежде всего слѣдуетъ отнести церковь Спаса-на-Бору, о которой говорилось выше; она теперь со всѣхъ сторонъ застроена кремлевскими зданіями и стоитъ, какъ въ футлярѣ, на небольшомъ дворикѣ дворца. Отъ внутренняго убранства и расположенія храма вѣтъ сѣдою стариною. Въ храмѣ три придѣла: первый—Гурія, Симона и Авива; второй—Стефана Пермскаго и третій—великомученика Прокопія; здѣсь ежедневно совершается по старой памяти служба: сюда, къ ранней обѣднѣ, сбѣгались во времена оны слуги со всего Кремля для того, чтобы прослушать обѣдню до начала своихъ занятій.

## VII.

Кремлевскій дворецъ не сохранилъ своего стариннаго вида; существующее зданіе строено профессоромъ Тономъ въ концѣ тридцатыхъ и началѣ сороковыхъ годовъ. Зданіе дворца колоссальное, но нельзя сказать, чтобы отличалось стилемъ и изяществомъ. Помѣщенія дворца занимаютъ обыкновенно только во время коронацій, причемъ парадныя комнаты каждый разъ отдѣляются заново. Интереснѣе въ историческомъ отношеніи старый теремной дворецъ съ Грановитой палатою, однимъ изъ немногихъ памятниковъ нашей старины; здѣсь, въ важныхъ случаяхъ, собиралась на засѣданія боярская дума, здѣсь пировали при торжествахъ государя: Грозный праздновалъ покореніе Казани, Петръ—побѣду надъ шведами, а теперь парадныя обѣды совершаются въ ней въ дни коронацій. Въ прежнее время Грановитая палата была вся расписана по золоту, но въ XVIII вѣкѣ живопись отбили, потолокъ замазали бѣлой краской, а самыя стѣны были обиты малиновымъ бархатомъ съ золочеными орлами. Императоръ Александръ III, любитель и почитатель старины, повелѣлъ возстановить Грановитую палату въ прежнемъ ея видѣ. Когда сняли бархатъ, кое-гдѣ оказалась уцѣлѣвшей древняя живопись: тутъ были портреты государей, орнаменты, сцены изъ библейской исторіи. У входной двери теперь помѣщена надпись, свидѣтельствующая о томъ, что повелѣніемъ государя императора Александра Александровича 4 марта 1882 года возстановлена стѣнопись Грановитой палаты иконописцами крестьянами села Палеха, братьями Бѣлоусовыми.

Къ сожалѣнію, московскія постройки далеко не отвѣчаютъ тому стилю, который желательно было бы видѣть за этими старыми крѣпостными стѣнами и бойницами. Кое-что сохранилось изъ старыхъ фасадовъ, но большинство этихъ остатковъ обезображено сосѣдними казенными зданіями. Причудливая старина чувствуется въ



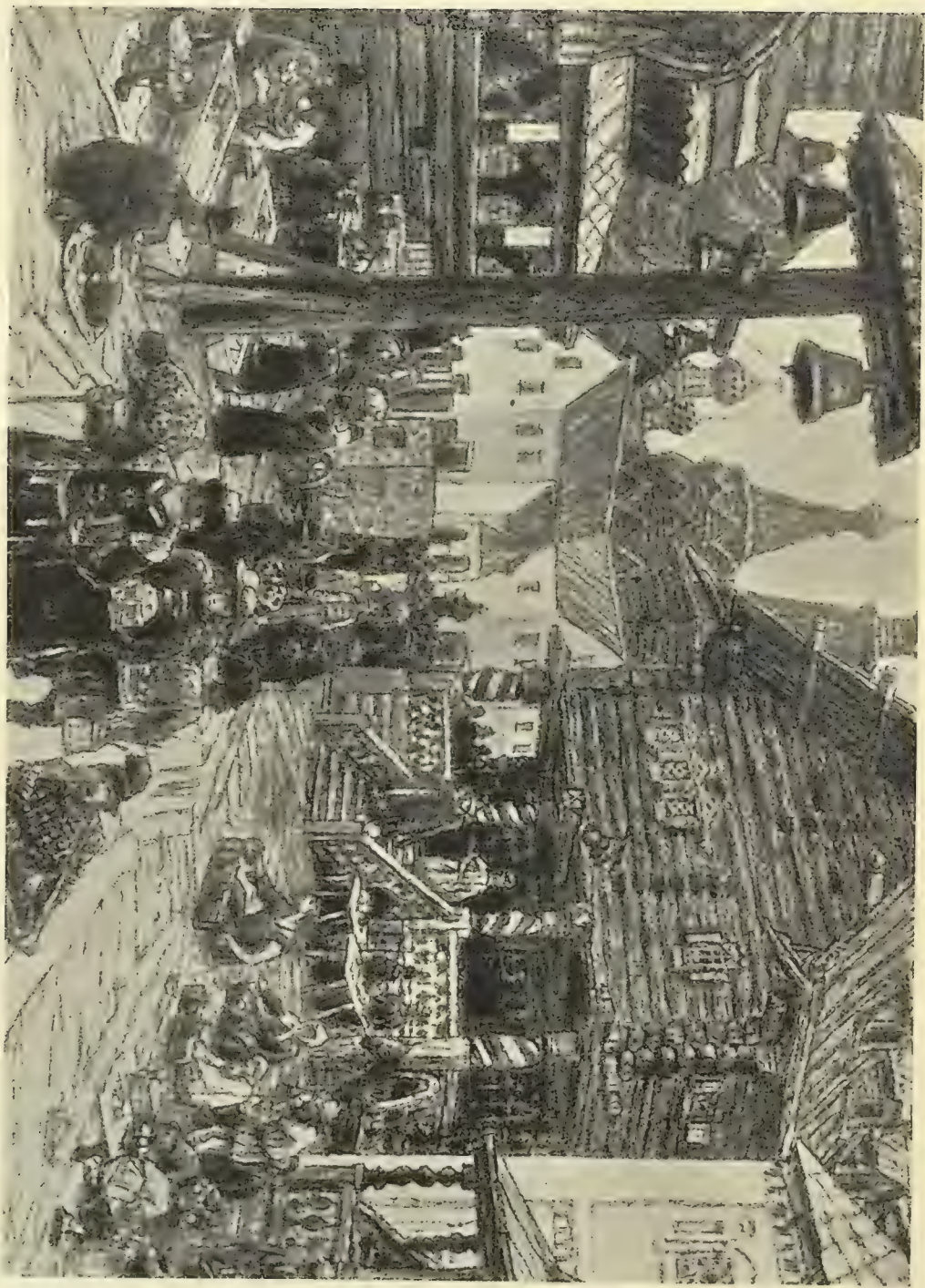


Рис. 387. Ап. Васнецовъ. Китай-городъ.



фасадъ Потѣшнаго дворца, съ шатрообразной башнею надъ крышей; постройка эта принадлежитъ къ эпохѣ царя Алексѣя, но испорчена позднѣйшими измѣненіями.

Вообще надо замѣтить, что Старая Москва имѣла по внѣшнему виду очень мало общаго съ Москвой нынѣшней. Огромное пространство было занято царскимъ обиходомъ. Вся западная часть города, отдѣленная для опричнины царемъ Иваномъ Васильевичемъ—всѣ улицы отъ Кремля до Никитской принадлежали въ сущности царю. Здѣсь подлѣ рѣки находилось *Остоженье* съ лугами подъ Новодѣвичьимъ монастыремъ, гдѣ паслись табуны государевыхъ лошадей, и на Остоженномъ дворѣ (улица Остоженка) заготовлялось въ стогахъ сѣно на зиму. Здѣсь же, въ Земляномъ городѣ были запасныя конюшни и слобода Конюшенная, съ населеніемъ конюшенныхъ служителей (улица Старо-Конюшенная), а въ Бѣломъ городѣ—аргачи конюшни и Колымажный дворъ (подлѣ Каменнаго моста). У Дорогомилова перевоза, впослѣдствіи моста, на берегу рѣки, находился государевъ Дровяной дворъ, готовившій запасы дровъ (Никола-на-щепахъ). Подъ Новинскимъ стояла слобода кречетниковъ, сокольниковъ и другихъ государевыхъ охотниковъ (Іоанна Предтечи въ Кречетникахъ). Прѣсенскіе пруды издавна служили садками для царской рыбы. За ними, на Новомъ Ваганьковѣ, стоялъ потѣшный Псаренный дворъ, перенесенный сюда съ Старога Ваганькова, находившагося подлѣ Кремля, недалеко отъ Боровицкихъ воротъ. Улица Поварская съ переулками Столовымъ, Хлѣбнымъ, Скатертнымъ и т. п. населена была приспѣшниками и служителями царскаго стола. Улица Никитская или Царицына съ Кисловскимъ переулкомъ (прежде слобода Кисловка) была населена чиномъ и штатомъ служителей и служительницъ царицы: постельницами, мастерицами (швеями), дѣтьми боярскими и т. д. Огромная и самая богатая изъ старинныхъ московскихъ слободъ, Кадашево (Воскресенье въ Кадашахъ, противъ Кремля, за рѣкою) потому и богатѣла, что занималась только съ большими льготами, *хамовнымъ дѣломъ*, изготовленіемъ про царскій обиходъ такъ-называемой *бѣлой казны*, т. е. полотень, скатертей и т. п. Тѣмъ же занимались и хамовники (Никола въ Хамовникахъ). Противъ Кремля и Китая, на той сторонѣ рѣки, поселены были *садовники*, готовившіе про царскій обиходъ всякій овощъ; а на этой сторонѣ, гдѣ теперь Воспитательный Домъ, находился Васильевскій дворцовый садъ. Воронцово (церковь Ильи Пророка на Воронцовомъ полѣ) издревле было загородною государевою дачею.

А что царскій дворъ дѣйствительно былъ построенъ обширно и съ великолѣпіемъ, какое соотвѣтствовало вкусамъ времени и богатству сильнѣйшаго русскаго князя, такъ объ этомъ могутъ свидѣтельствовать чудные *часы*, можетъ-быть, единственные въ то время во всей русской землѣ, которые поставлены были въ этомъ дворцѣ въ 1404 году. Лѣтописецъ потому только и сохранилъ объ нихъ извѣстіе, что они, выходя изъ ряда обыкновенныхъ предметовъ, очень удивляли современниковъ. Онъ описываетъ ихъ слѣдующимъ образомъ: „Князь великій (Василій Дмитріевичъ) замысли *часникъ* и постави е(го) на своемъ дворѣ за церквю, за св. Благовѣщеньемъ. Сій же часникъ наречется *часомътръе*; на всякій же часъ ударяетъ молотомъ въ колоколь, размѣряя и разсчитая часы ночные и денные; не бо человекъ ударяше, но человеквидно, самозванно и самодвижно, страннѣйшно нѣкако; створено есть



человѣческою хитростью, преизмечтано и преухищено“. Другой лѣтописецъ присовокупляетъ, что часы были *чудны вели и съ луннымъ теченіемъ*. Мастеромъ и художникомъ этихъ знаменитыхъ часовъ былъ чернецъ Лазарь, родомъ сербъ, пришедшій въ Москву съ Аѳонской горы. Часы стали болѣе полутора ста рублей на тогдашнія деньги: сумма по тому времени весьма значительная.

Башенные часы были совершенно необходимы во дворцѣ ввиду много численности жившихъ и работавшихъ тамъ должностныхъ лицъ, крупныхъ и мелкихъ, обязанныхъ или явиться, или приготовить что ко времени, къ назначенному часу.



Рис. 388. Русское древнее зодчество. Дворецъ въ селѣ Коломенскомъ. 1640 г.

Употребленіе карманныхъ часовъ въ то время было весьма незначительно, по ихъ рѣдкости и доровизнѣ, такъ какъ русскаго часового производства почти не существовало, и русскіе мастера карманныхъ часовъ были такою же рѣдкостью, какъ и самые часы русскаго производства; а къ тому же и нѣмецкіе часы, которые все-таки достать было легче, хотя и за дорогую цѣну, по

своему раздѣленію времени не соотвѣтствовали русскимъ и слѣдовательно были неудобны для употребленія. Русскіе часы дѣлили сутки на часы дневные и на часы ночные, слѣдя за восхожденіемъ и теченіемъ солнца, такъ что въ минуту восхожденія на русскихъ часахъ былъ первый часъ дня, а при закатѣ—первый часъ ночи; поэтому почти каждыя двѣ недѣли количество часовъ дневныхъ, а также и ночныхъ, постепенно измѣнялось слѣдующимъ образомъ, какъ записано въ тогдашнихъ святцахъ.

Въ началѣ сентября, съ котораго начинался тогдашній новый годъ, именно съ 8 числа было 12 часовъ дня и 12 часовъ ночи; съ 24 сентября—11 час. дня и 13 ч. ночи; съ 10 октября—10 ч. дня и 14 ч. ночи; съ 26 октября—9 час. дня и 15 час. ночи; съ 11 ноября—8 ч. дня и 16 ч. ночи; съ 27 ноября—7 ч. дня и 17 ч. ночи. Въ декабрѣ (12 числа) былъ возвратъ солнцу, и потому часы оставались тѣ же. Затѣмъ съ 1 января было 8 ч. дня и 16 ч. ночи; съ 17 января—9 ч. дня и 15 ч. ночи; съ 1 февраля—10 ч. дня и 14 ч. ночи; съ 18 февраля—11 ч. дня и 13 ч. ночи; съ 6 марта—12 ч. дня и 12 ч. ночи; съ 22 марта—13 ч. дня и 11 ч. ночи; съ 7 апрѣля—14 ч. дня и 10 ч. ночи; съ 23 апрѣля—15 ч. дня и 9 ч. ночи; съ 9 мая—16 ч. дня и 8 ч. ночи; съ 25 мая—17 ч. дня и 7 ч. ночи. Въ іюнѣ, 12 числа, возвратъ солнцу—часы оставались тѣ же, что и съ 25 мая. Съ 6 іюля было 16 ч. дня и 8 ч. ночи; съ 22 іюля—15 ч. дня и 9 ч. ночи; съ 7 августа—14 ч. дня и 10 ч. ночи; съ 23 августа—13 ч. дня и 11 ч. ночи.



Передний фасадъ дворцовыхъ зданій или, вѣрнѣе сказать, лицо дворца обращено было на площадь, между Благовѣщенскимъ, Архангельскимъ и Успенскимъ соборами и церковью Іоанна Лѣствичника, что подѣ колоколы, на мѣстѣ которой въ XVII вѣкѣ воздвигнуты Иванъ Великій и пристройка патріарха Филарета. На эту площадь выходили двѣ дворцовыя палаты—Большая, стоявшая на самой площади, нынѣ Грановитая, и Средняя, находившаяся между Большою и Благовѣщенскимъ соборомъ, къ западу отъ нихъ, на дворцѣ, или на дворѣ великокняжескомъ. Передъ Среднею палатою было Красное крыльцо и Передніе переходы, на которые съ

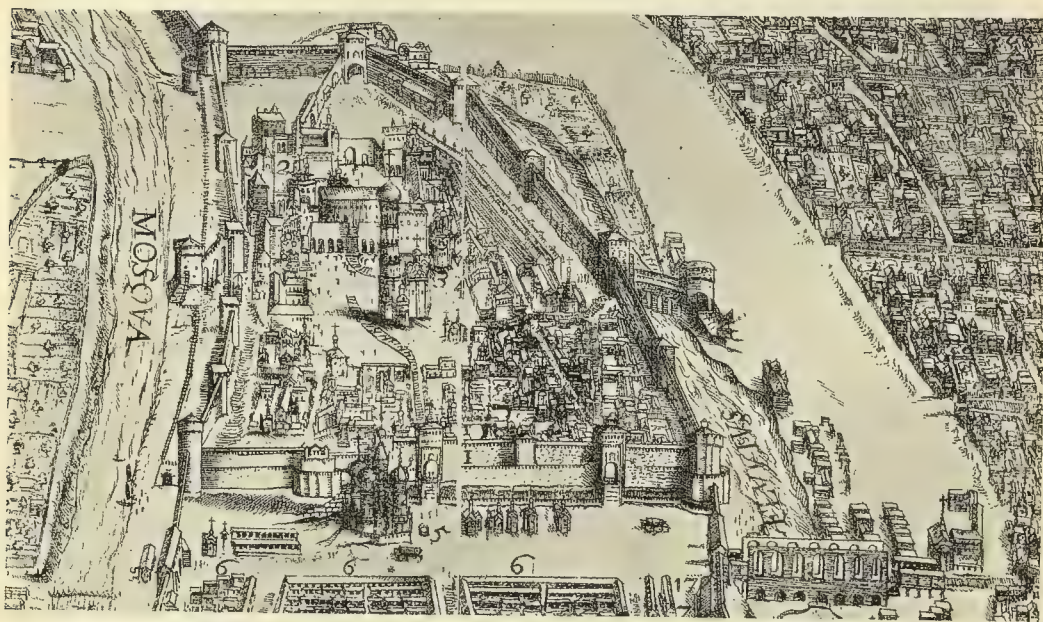


Рис. 389. Планъ Московскаго Кремля въ 1610 году.

площади вели три лѣстницы: одна была, какъ и теперь, у стѣны Большой или Грановитой палаты—это та, которую мы неправильно называемъ Краснымъ крыльцомъ; другая—средняя лѣстница, теперь не существующая; третья—Благовѣщенская паперть. Между лѣстницею подлѣ Грановитой палаты и среднею были ворота, которыя, посредствомъ проѣзда подѣ Краснымъ крыльцомъ и Среднею палатою, вели съ дворца, то-есть съ внутренняго двора, на площадь. Средняя лѣстница прямо, черезъ крыльцо, вела въ сѣни Средней палаты, которая почти съ этого же времени называется Среднею Золотою и просто Золотою, потому что была расписана внутри золотомъ. Изъ этихъ же сѣней двери вели въ Столовую избу, которая стояла позади Средней палаты противъ алтарей церкви Преображенія. Подлѣ Столовой избу была лѣстница внизъ, на дворъ, къ Спасу; крыльцо передъ этою избою, служившее продолженіемъ Переднихъ переходовъ, соединяло ее съ двумя набережными палатами: *Малою*, стоявшею противъ западныхъ дверей Благовѣщенскаго собора, и *Большою*, находившеюся далѣе къ западу отъ Малой, по линіи Кремлевской горы. За этими палатами, къ Москвѣ-рѣкѣ, стояли *чердаки* или терема. Посреди государева двора стоялъ,



какъ мы уже упоминали, Спасскій Преображенскій соборъ. Постельныя или жилыя хоромы великаго князя и Постельная изба, княгинина половина, примыкавшая къ церкви Рождества Богородицы, находились на томъ самомъ мѣстѣ, гдѣ теперь теремной дворецъ. Въ то время существовалъ только нижній, подклѣтный этажъ этого зданія, построенный Алевизомъ на бѣлокаменныхъ погребехъ, въ одно время съ другими палатами. Надъ этимъ этажомъ стояли деревянныя Постельныя хоромы великаго князя и великой княгини или, собственно, княгинина половина. Здѣсь же, у церкви Лазаря Святого, стояла каменная пріемная палата великой княгини, называвшаяся Западною и Заднею (1547 г.), въ отличіе отъ Переднихъ переходовъ дворца, т. е. отъ Краснаго крыльца, а также палатою, что у Лазаря Святого. Двери изъ этой палаты вели на Постельное крыльцо, которое примыкало также къ сѣнямъ Грановитой палаты и соединялось дверью, между этими сѣнями и сѣнями Средней палаты, съ Передними переходами или Краснымъ крыльцомъ. Лѣстница съ Постельнаго крыльца вела на дворъ, къ Спасу. Поваренный дворецъ стоялъ позади Рождественской церкви и хоромъ великой княгини, соединяясь съ этими хорами Заднимъ крыльцомъ съ лѣстницею.

По переписи 1702 года, царскому обиходу принадлежало 52 сада, огородъ и набережные, Берсеневскіе и другіе сады въ Москвѣ и подъ Москвой. Садоваго строенія во всѣхъ этихъ садахъ было: 46.694 дерева яблонныхъ, кромѣ почекъ, прививковъ и пеньковъ, 1.565 д. грушъ, 42 д. дуль, 9.136 д. вишенъ, 17 кустовъ винограду, 582 д. сливъ, 15 грядъ клубники, 7 д. орѣховъ грецкихъ, кусть кипарису, 22 д. черной сливы, 3 куста терну, 8 д. кедру, 2 д. пихты, 2 д. черешнику, и сверхъ того множество кустовъ и грядъ вишенъ, малины, смородины красной, бѣлой и черной, крыжу, барбарису и шиповнику, краснаго и бѣлаго. Въ томъ числѣ въ однихъ только московскихъ садахъ было: 14.545 д. яблонныхъ, 494 груши, 2.994 д. вишенъ, 72 гряды малины, 14 кустовъ винограду, 192 сливы, 260 да 252 куста смородины красной, 74 гряды черной. Все садовое слѣтье верховыхъ и аптекарскихъ садовъ подавалось про государевъ обиходъ въ кушанье. Изъ всѣхъ остальныхъ садовъ московскихъ и городскихъ, часть поступала также на обиходъ государя, а остальное продавалось.

Въ столовой, построенной царемъ Алексѣемъ въ 1662 году, въ подволокъ написано было *звѣздотечное небесное движеніе, двѣнадцать мѣсяцевъ и бѣны небесныя*, вѣроятно, также по вымыслу инженера и полковника Густава Декеннина, который строилъ эту столовую избу. Въ сочиненіи Адольфа Лизека о посольствѣ римскаго императора Леопольда къ царю Алексѣю Михайловичу сохранилось описаніе этого изображенія. 13-го октября 1675 года въ столовой была дана цесарскому посольству отпускная аудіенція, которую и описать Лизекъ, секретарь посольства. „Стѣны Аудіенцъ-залы (говоритъ онъ) были обиты дорогими тканями, а на потолокъ изображены небесныя свѣтила ночи, блуждающія кометы и неподвижныя звѣзды—съ астрономическою точностью. Каждое тѣло имѣло свою сферу, съ надлежащимъ уклоненіемъ отъ эклиптики; разстояніе двѣнадцати знаковъ небесныхъ такъ точно размѣрено, что даже пути планетъ были означены золотыми тропиками и такими же колерами равноденствія и повороты солнца къ веснѣ и осени, зимѣ и лѣту“.



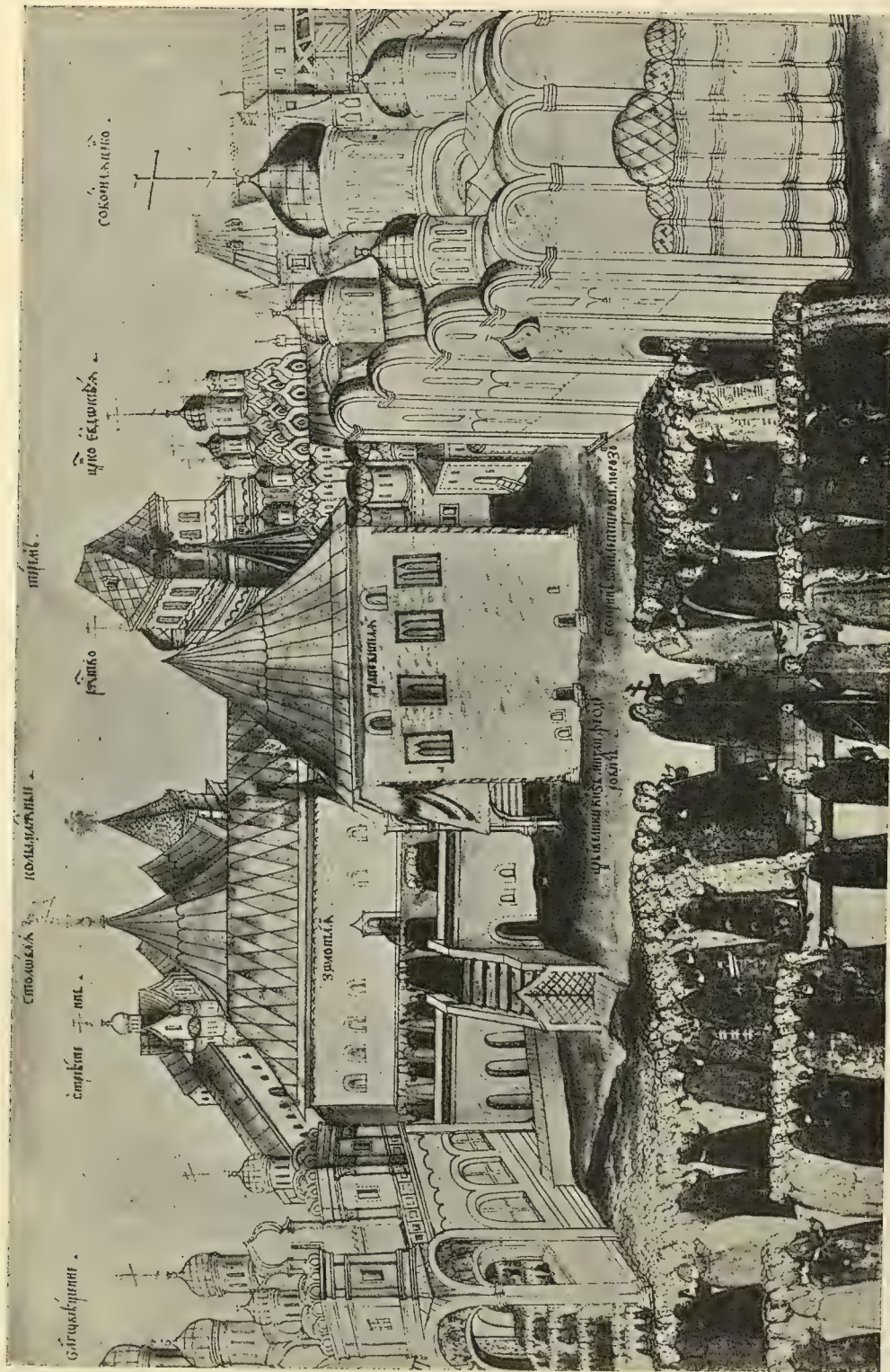


Рис. 390. Соборная площадь въ Кремль XVII-го столѣтія.



Описание Лизека служить вмѣстѣ съ тѣмъ подтвержденіемъ, что плафонъ начерченъ былъ иноземнымъ художникомъ Густавомъ Декенпиномъ и не могъ принадлежать художнику изъ числа русскихъ иконописцевъ и знаменщиковъ, то-есть рисовальщиковъ, которые не только не знали астрономіи, но и считали ее наукою отреченною. Несмотря на то, какъ предметъ, по справедливости заслуживавшій удивленія и возбуждавшій любопытство нашихъ предковъ, *звѣздочное небесное движеніе* царской Столовой палаты пользовалось въ то время особеннымъ уваженіемъ и нѣсколько разъ служило образцомъ при украшеніи другихъ комнатъ, преимущественно также столовыхъ, на постельной половинѣ дворца.

Но несравненно большее значеніе получаетъ для насъ этотъ плафонъ въ томъ отношеніи, что онъ служилъ, можетъ-быть, руководствомъ въ первоначальномъ обученіи Петра Великаго. Вотъ современное свидѣтельство: въ 1679 году живописнаго дѣла мастеръ Карпъ Ивановъ Золотаревъ писалъ на александрійскомъ большомъ листѣ, золотомъ и красками, „двѣнадцать мѣсяцевъ и бѣги небесные, противъ того, какъ въ Столовой въ подволокахъ написано. Тотъ листъ принялъ въ хоромы къ государю царевичу и великому князю Петру Алексѣевичу бояринъ Родіонъ Матвѣевичъ Стрешневъ“. Извѣстіе драгоцѣнное, особенно если вспомнить, какія скудныя свѣдѣнія имѣемъ мы о дѣтскихъ лѣтахъ великаго преобразователя. Составленіемъ подвoločныхъ чертежей съ 1681 г. занимался живописецъ Иванъ Миревской \*).

Передъ Кремлемъ расположена огромная Красная площадь, съ Лобнымъ мѣстомъ. Она можетъ быть названа однимъ изъ самыхъ интересныхъ историческихъ пунктовъ Москвы. Здѣсь нѣкогда Іоаннъ Грозный, послѣ знаменитаго московскаго пожара, калялся передъ народомъ и здѣсь же, на этой площади, совершалъ свои ужасныя казни. Черезъ Красную площадь вступали войска Лжедмитрія I, черезъ нее же вступало ополченіе Минина и Пожарскаго. Здѣсь совершались торжественныя церковныя шествія; здѣсь говорили посланцы царицы съ народомъ, и здѣсь же Петръ казнилъ мятежныхъ стрѣльцовъ.

Въ прежнее время, на пространствѣ 91-й саж. отъ Спасскихъ воротъ до Никольскихъ, помѣщалось 15 церквей съ кладбищами. Церкви эти были сооружаемы родственниками казненныхъ на Красной площади, почему и назывались „на кровяхъ“.

Вокругъ, на Никольскомъ и Варварскомъ крестцѣ, расположены были ряды: Иконный, Сайдачный, Колчанный, Луковый, Масляный, Сельдяной и Медовый. Между посольскимъ дворомъ на Ильинкѣ и Красною площадью москвичи стриглись, и вся улица сплошь была устлана волосами. При Петрѣ I здѣсь былъ поставленъ балаганъ для народа, гдѣ было устроено смѣхотворное позорище для народной потѣхи. Въ 1771 году, во время московской чумы, войска Еропкина стрѣляли отсюда по толпамъ волнующейся черни, а въ 1812 году императоръ Наполеонъ здѣсь дѣлалъ смотръ своимъ войскамъ.

\*) Подробныя свѣдѣнія о Кремлѣ читатели найдутъ въ превосходномъ послѣднемъ трудѣ Забѣлина: «Исторія города Москвы», изд. 1906 г., откуда и взяты всѣ вышеприведенныя данныя.



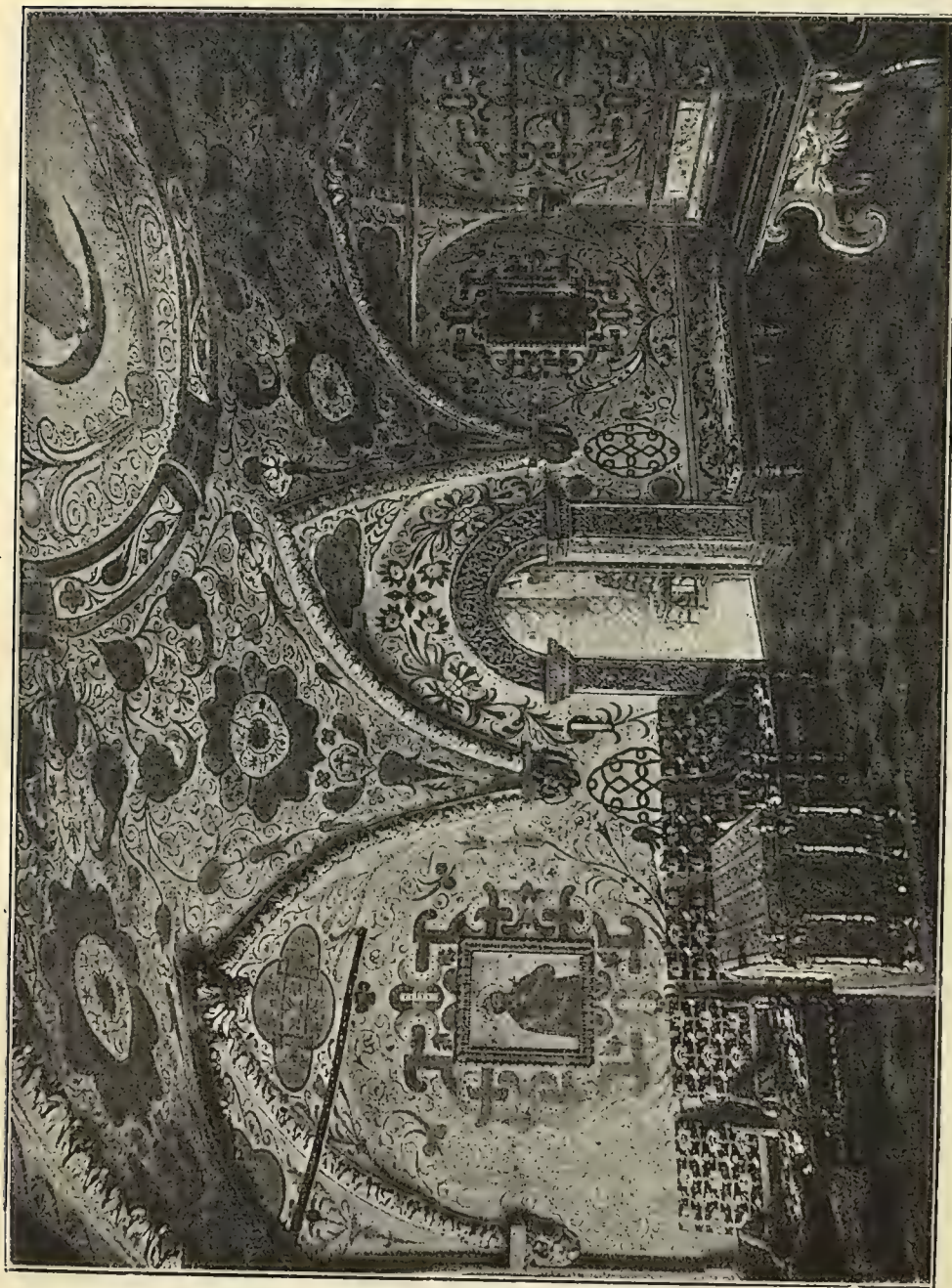


Рис. 351. Москва. Крестовая палата въ Кремлевскомъ дворцѣ.  
Реставрація академика Солнцева.

Красная площадь сообщается съ Кремлемъ черезъ Спасскія ворота, черезъ которыя никто не имѣетъ права пройти и проѣхать, не снявши шапки. Въ древности здѣсь была Фроловская стрѣльня, т. е. башня съ отверстіями для лучнаго, мушкетернаго и пушечнаго боя. Іоаннъ III перестроилъ ее, и надпись, сохранившаяся до нашихъ дней, доказываетъ, что низъ Спасской башни дошелъ до насъ въ оригиналь-



номъ видѣ. Строилъ ее Петръ-Антоній Солари Миланецъ, въ 1491 году. Верхъ стрѣльни вѣнчался изображеніемъ всадника, вѣроятно — Георгія Побѣдоносца. При Василии III надъ воротами повѣсили Спасовъ ликъ, отчего ворота и получили свое названіе. Кровля въ стрѣльнѣ была шатрообразная—четырехскатная. Въ XV столѣтіи на Спасскихъ воротахъ были уже часы, которые были сожжены какимъ-то фанатикомъ. При Михаилѣ Теодоровичѣ англійскимъ архитекторомъ Гальвеемъ наверху была поставлена восьмигранная башня, съ пирамидальной вышкой и двуглавымъ золоченымъ орломъ. Въ 1655 году на башнѣ были поставлены новые часы, бой которыхъ, говорятъ, былъ будто бы слышенъ на 10 верстъ. При Петрѣ мастеръ Гарно устроилъ амстердамскіе часы, въ которыхъ былъ бой съ танцами. При Аннѣ Іоанновнѣ верхъ башни сгорѣлъ. Послѣ Отечественной войны вздумали къ нимъ придѣлать портикъ коринтскаго ордера (который потомъ догадались убрать), а по обѣ стороны воротъ возвели маленькія часовенки для молебна. Черезъ Спасскія ворота обыкновенно двигаются всѣ торжественныя процессіи при вступленіи въ Кремль. Въ общемъ—архитектуру Спасскихъ воротъ можно признать готическою. Они представляютъ очень любопытный памятникъ, который намъ дорогъ если не блестящею архитектурною внѣшностью, то историческими воспоминаніями.

Послѣдняя реставрація Спасскихъ воротъ произведена зодчимъ Герасимовымъ, и, надо правду сказать, весьма искусно. Нынѣшній стиль башни: ломбардская готика съ кружевными ажурами изъ бѣлаго камня, общая высота ея 23½ сажени.

На площади, возлѣ Спасскихъ воротъ, возвышается самое оригинальное и интересное зданіе древне-русскаго зодчества—соборъ Покрова Богородицы, извѣстный въ народѣ подъ именемъ Василия Блаженнаго.

Возвратившись въ Москву послѣ взятія Казани, царь Иванъ Васильевичъ, обрадованный столь важной побѣдой надъ исконными врагами и нѣкогда грозными поработителями русскаго народа — татарами, рѣшилъ для увѣковѣченія въ памяти народной какъ этой, такъ и нѣкоторыхъ другихъ побѣдъ надъ татарами построить въ Москвѣ, по тогдашнему обычаю, нѣсколько церквей во имя тѣхъ святыхъ, день памяти которыхъ по церковному календарю приходился въ числа, когда были одержаны эти побѣды. Къ сожалѣнію, лѣтописное сказаніе не указываетъ опредѣленно: сколько такихъ достопамятныхъ событій изъ исторіи борьбы съ татарами и какія именно царь приказалъ увѣковѣчить построеніемъ церквей, а только кратко замѣчаетъ, что „объ этомъ ясно рассказано въ другихъ“ какихъ-то „лѣтописяхъ“, которыя до насъ не дошли или, по крайней мѣрѣ, доселѣ намъ неизвѣстны. Мѣсто для постройки было выбрано внѣ Кремля, близъ главныхъ воротъ его—Фроловскихъ (нынѣ называемыхъ Спасскими), у моста надъ рвомъ. Стоявшія раньше здѣсь деревянныя церкви, въ томъ числѣ пришедшую въ ветхость Троицкую, царь приказалъ снести и на ихъ мѣстѣ воздвигнуть восемь новыхъ: семь деревянныхъ, окружавшихъ осьмую—каменную. 1 октября 1554 года онѣ были освящены тогдашнимъ митрополитомъ московскимъ Макаріемъ, въ присутствіи царя и его брата Юрія. Такимъ образомъ первоначально созданный въ память взятія Казани храмъ представлялъ изъ себя не девятиверховый храмъ (девять церквей на одномъ общемъ для всѣхъ нихъ основаніи), а восемь совершенно отдѣльных одна отъ другой церквей. Впрочемъ,



семь деревянныхъ церквей существовали весьма недолго: Грозный, по совѣту митрополита Макарія, рѣшилъ замѣнить ихъ каменными. Нашлись два весьма искусныхъ зодчихъ русскихъ, по прозвищу Постникъ и Барма, которымъ царь и поручилъ это дѣло. Зодчіе совершенно измѣнили первоначальный, лишенный всякаго художественнаго вкуса, планъ постройки и составили свой: они не захотѣли окружать большой каменный храмъ попрежнему семью совершенно отдѣльными отъ него храмами, а рѣшились прибавить еще одинъ храмъ — вмѣсто семи построить вокругъ большого храма восемь, эти девять храмовъ объединить, поставивъ ихъ на одномъ



Рис. 392. Красная площадь: Василій Блаженный, Лобное мѣсто и Спасскія ворота.

общемъ основаніи, такъ чтобы въ центрѣ находился главный—самый большой по размѣрамъ—храмъ, а его окружали въ строгой симметріи восемь меньшихъ, и вся группа этихъ храмовъ, въ видѣ восьмиугольной звѣзды, представляла бы собой стройное и художественное цѣлое. Такъ было положено начало *девятиверховому* (девятыхрамовому, девятиглавому) собору.

Такъ какъ соборъ за три съ половиной вѣка своего существованія испыталъ весьма много поправокъ, передѣлокъ, измѣненій и дополненій, то возстановить въ настоящее время *всѣ подробности* его первоначальнаго вида невозможно, но, съ другой стороны, благодаря указаніямъ лѣтописей и другихъ памятниковъ исторической письменности, а также по дошедшимъ до нашего времени древнимъ рисункамъ собора и по найденнымъ нами смѣтамъ на ремонты собора, произведенные въ 1737, 1754, 1770, 1781, 1813, 1817 и др. годахъ, можно съ *приблизительною вѣрностью* описать первоначальный общій видъ и планъ собора и указать наиболѣе важныя позднѣйшія въ немъ измѣненія, или существовавшія, или существующія теперь.

Несомнѣнно, что первоначальный видъ собора былъ не таковъ, какъ теперь.



Соборъ вышелъ изъ рукъ зодчихъ, какъ мы уже упоминали, о *деяти верхахъ* (а не объ одиннадцати, какимъ его сейчасъ видимъ): онъ состоялъ изъ девяти столпо-видныхъ церквей, устроенныхъ на одномъ общемъ основаніи, весьма близко другъ къ другу, и поэтому представлявшихъ видъ какъ бы одного храма съ 9 куполами—верхами. Планъ расположенія этихъ 9 церквей былъ таковъ. Представимъ себѣ обыкновенной прямоугольной формы крестъ, почти равносторонній (вертикальная по-

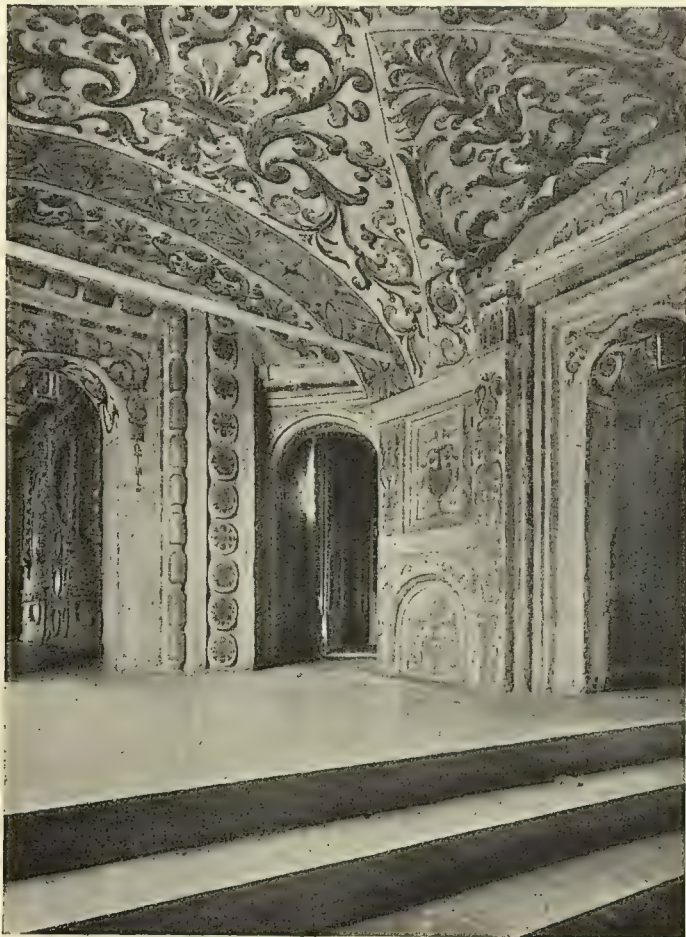


Рис. 393. Входная лѣстница и площадка въ южной части верхняго собора Василія Блаженнаго.

лоса немного длиннѣе поперечной), на него наложимъ меньшаго размѣра крестъ андреевской формы, такъ, чтобы получилась форма звѣзды. Въ центрѣ этой фигуры стоялъ главный храмъ Покрова — восьмиугольной пирамидальной формы, самый высокій и широкій изъ всѣхъ 9 храмовъ, а на концахъ крестовъ остальные 8 придѣловъ такой же восьмиугольной пирамидальной формы, но меньшаго размѣра, при чемъ придѣлы на концахъ большаго креста сравнительно больше и выше, а на концахъ меньшаго—и меньше и ниже (почти на  $\frac{1}{3}$ ).

Каждый храмъ состоялъ изъ двухъ этажей: нижній этажъ ( $\frac{1}{4}$  общей высоты храма),

болѣе широкій и массивный, заканчивался сводами и представлялъ каменный восьмиугольный, пустой внутри столбъ, на плоской вершинѣ котораго возвышался второй трехъярусный этажъ.

Первоначально нижніе этажи собора предназначались, кажется, для храненія, какъ тогда было въ обычаѣ, наиболѣе дорогого имущества жившихъ по близости собора горожанъ. Въ тогдашнее время, когда Москва, вся состоявшая изъ деревянныхъ построекъ, очень часто чуть не до тла выгорала, а съ другой стороны подвергалась почти-что каждыя десять лѣтъ разорительнымъ набѣгамъ татарскихъ полчищъ,





Рис. 394. Москва. Покровскій соборъ (Василій Блаженный).

толстые каменные съ надежными, конечно, запорами нижніе этажи этого собора представляли надежныя кладовыя для храненія всякаго рода имущества. Въ 1595 году хранившееся въ этихъ кладовыхъ имущество побудило нѣкоторыхъ искателей легкой наживы воспользоваться находившеюся тамъ „казной“; въ случившуюся тогда страшную бурю они задумали поджечь Москву съ разныхъ



концовъ и затѣмъ, во время пожара, выкрасть эту казну изъ собора, но это имъ не удалось: замыселъ былъ открытъ, они были схвачены и преданы казни.

При соборѣ была устроена колокольня, стоявшая тогда отдѣльно отъ него; она была, судя по древнимъ рисункамъ, трехъярусная и о трехъ верхахъ; теперешнюю же восьмугольную пирамидальную форму она приняла въ самомъ концѣ XVII или началѣ XVIII вѣка.

Теперешнее наименованіе собора: „Покровскій“ и „Василія Блаженнаго, что на Рву“ установилось за нимъ не сразу и не скоро. Сначала онъ долгое время назывался „Троицею, что на Рву“, „Троицею у Фроловскихъ воротъ“ (въ воспоминаніе о бывшей здѣсь Троицкой церкви), иногда „Троицкимъ, что на Рву“ (или „что у Фроловскихъ воротъ“) и „Покровскимъ“. Назывался и „Іерусалимскимъ“ по своему Входу-Іерусалимскому придѣлу, по Іерусалимскому ходу—торжественному шествію на ослати въ этотъ придѣлъ въ Вербное воскресенье, и по нѣкоторому сходству съ Іерусалимскимъ храмомъ Воскресенія. Впрочемъ, „Іерусалимскимъ“ его называли больше иностранцы въ XVII вѣкѣ. Названіе „Троицкаго“ сохранилось за соборомъ даже въ первой половинѣ XVIII вѣка. Затѣмъ оно исчезаетъ, и за соборомъ утверждается уже теперешнее наименованіе „Покровскаго“ и „Василія Блаженнаго на Рву“. Но и это наименованіе употребляется какъ офиціальное, въ дѣловыхъ бумагахъ,—въ просторѣчій же соборъ извѣстенъ болѣе подъ именемъ храма Василія Блаженнаго (прибавка: „что на Рву“ дана была потому, что соборъ, какъ уже упомянуто выше, былъ построенъ близъ рва, окружавшаго тогда Кремль).

Вскорѣ послѣ возведенія храма пошли и измѣненія въ соборномъ зданіи: въ 1588 году Богъ „проявилъ угодника своего, блаженнаго Василія“, Христа ради юродиваго (погребеннаго близъ Троицкаго придѣла собора), „и были отъ гроба его чудеса великія“. Тогда, по повелѣнію сына Грознаго, царя Ѳедора Іоанновича, надъ тѣмъ мѣстомъ, гдѣ было погребено тѣло блаженнаго, воздвигли храмъ во имя этого угодника.

Въ теченіе XVII вѣка соборъ испыталъ еще болѣе измѣненій въ своемъ наружномъ и внутреннемъ видѣ, благодаря неоднократнымъ поновленіямъ и поправкамъ: за это время ему пришлось много потерпѣть и отъ нашествія непріятельскаго и отъ страшныхъ московскихъ пожаровъ: 1626 г., 1635 г. (когда сгорѣла внутренность всѣхъ придѣловъ) и 1668 г., когда (29 августа) сгорѣли на соборѣ всѣ главы, причемъ, конечно, выгорѣла и вся внутренность. Несомнѣнно, что при каждомъ поновленіи собора послѣ этихъ разгромовъ и пожаровъ измѣнялся и его внутренній видъ, да и наружный не оставался безъ измѣненій.

Къ 1688 году соборъ пришелъ въ состояніе крайней ветхости и поэтому былъ значительно отремонтированъ на средства казны; во время этого ремонта черепичная крыша на соборныхъ храмахъ была замѣнена деревянной, главы покрыты желѣзомъ. Въ страшный московскій пожаръ 29 мая 1737 г. соборъ сильно пострадалъ. На средства правительства соборъ былъ снова отремонтированъ въ 1739 году: кровли его опять были покрыты тесомъ, частью гонтомъ. Въ 1781—84 гг. соборъ былъ опять весь возобновленъ по повелѣнію императрицы Екатерины II на сумму 10.000 рублей, отпущенную изъ казны.

Въ 1812 году онъ еще разъ сильно пострадалъ: Наполеонъ при выступленіи





# КНИГА ПЕРВАЯ

пихий. Поди поведеи оташеніе. Родимъ же языко  
нарицае бестѣдословіе. Изврана шкряпавены писаніи.  
Смалыида про пошѣди. Зѣтѣхъ мнѣ оученіи. Рѣты  
бгоносны оцѣ. Вкопротѣхъ инокѣхъ. Рѣше пошѣвразѣ  
хотѣшаго разбавѣти. Зѣвошѣвразѣ могѣшаго развѣ  
дати. Зѣотрѣшѣ.

**П**онѣже всѣ нѣша мѣдрости. хрѣтѣи нѣша все пре  
лежи. Бѣже гѣ бѣга на знати. и самѣхъ себѣ  
сего ради вопрошаю тѣ. что бѣи тѣ. шѣтѣ.  
Зѣеже члѣкъ. созданіе бжѣе словѣсно. тѣ  
рѣніе рѣчѣ его. пошѣвразѣ его и поподобію его.  
Бопро. Чего ради тѣ бѣ члѣкъ сотвори.

а

а

ЗАГЛАВНЫЙ ЛИСТЪ РУКОПИСНАГО «КАТИХИЗИСА» ЛАВРЕНТІЯ ЗИЗАНІЯ.  
Засѣданіе въ книжной палатѣ 18 февраля 1627 года по поводу исправленія «Катихизиса»  
Лаврентія Зизанія.



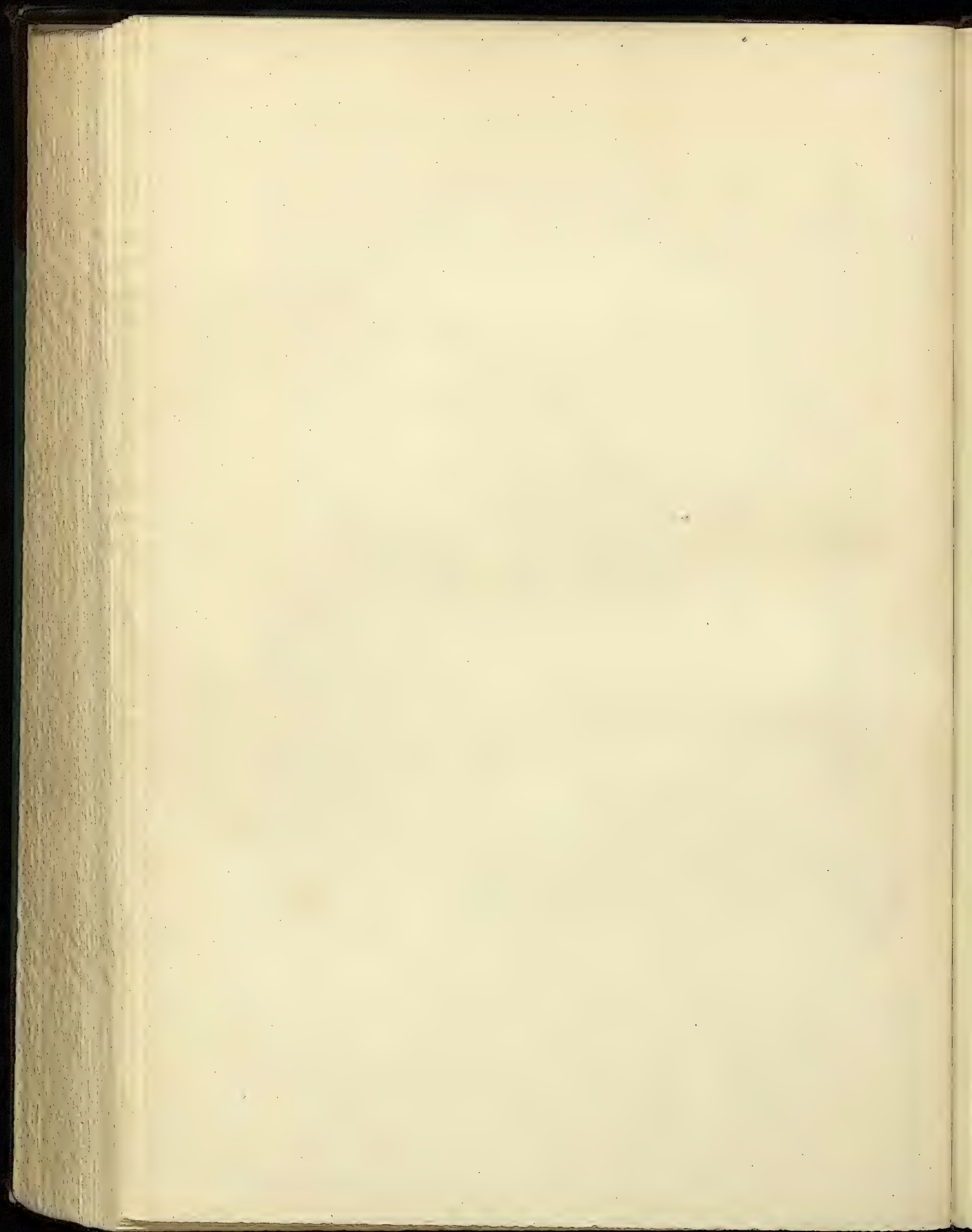






Рис. 395. Москва. Церковь Грузинской Богоматери.

изъ Москвы велѣлъ своему начальнику артиллеріи Ларибуасьеру срыть соборъ. Къ счастью, такой варварскій приказъ не удалось исполнить, и соборъ избавился отъ разрушенія, но зато на немъ частью совсѣмъ сторѣли, частью были испорчены всѣ крыши, оконныя рамы также, все внутреннее украшеніе было разрушено или разграблено, а внизу, въ храмъ Василія Блаженнаго, были устроены французами



конюшни. Учѣлѣло только то, что было отправлено съ соборнымъ дьякономъ Петромъ Михайловымъ на сохраненіе въ Вологду. Впрочемъ, запустѣніе собора продолжалось недолго: 1 декабря того же года былъ освященъ храмъ св. блаженнаго Василія, а въ 1813 г. Св. Синодъ назначилъ по Высочайшей волѣ 13.000 руб. на поновленіе собора. Затѣмъ соборъ возобновлялся въ 1839—45 гг., производились въ немъ различныя поправки и послѣ, но къ капитальному ремонту всего собора было приступлено только въ 1897 году \*).



Рис. 396. Царь принимаетъ посольство. По Мейербергу.

Для ближайшаго ознакомленія съ московскимъ зодчествомъ необходимо рассмотретьъ еще нѣсколько московскихъ и подмосковныхъ церквей, изъ которыхъ на первомъ планѣ нужно поставить Покровскій соборъ въ Филяхъ. Фили—небольшое селеніе на Можайской дорогѣ, отличающееся своими живописными окрестностями, которыя славятся по Москвѣ подъ именемъ русской Швейцаріи. Мазилово, Кунцово

\*) Приведенныя свѣдѣнія заимствованы изъ книги І. І. Кузнецова: «Покровскій соборъ въ Москвѣ». Москва. 1900 г.



и Фили расположены на горной возвышенности, по крутым берегамъ Москвы-рѣки. Фили, въ числѣ другихъ имѣній, были подарены царемъ Алексѣемъ боярину Нарышкину; тамъ и была воздвигнута въ концѣ XVII вѣка церковь, по своей архитектурѣ достойная стать вровень съ выдающимися памятниками нашего зодчества. Фасадъ въ

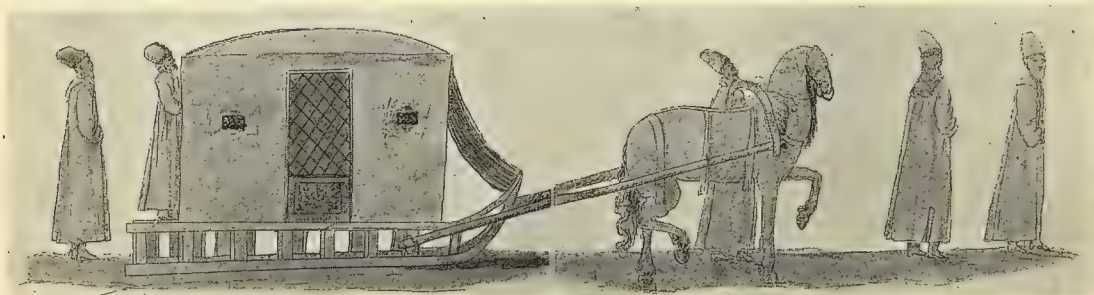


Рис. 397. Парадный возокъ. По Мейербергу.

высшей степени своеобразенъ и, вѣроятно, въ свое время производилъ совершенно законченное впечатлѣніе. До сихъ поръ внутри храма есть много старинныхъ иконъ, украшенныхъ драгоценными камнями и даже стихотворными надписями. Въ ризницѣ есть евангеліе, печатанное въ Москвѣ въ 1689 году, и полотенце работы царицы Наталіи Кирилловны, шитое золотомъ и шелкомъ. Говорятъ, что Петръ любилъ бывать въ Филахъ и пѣть на клиросѣ. Въ церкви устроено царское мѣсто. Здѣсь же, во время Отечественной войны, останавливались французы, обративъ церковь въ конюшни и швальню.

Въ самой Москвѣ въ XVII столѣтіи считалось до 2.000 церквей—количество едва ли преувеличенное, такъ какъ каждый бояринъ желалъ имѣть свою домовую

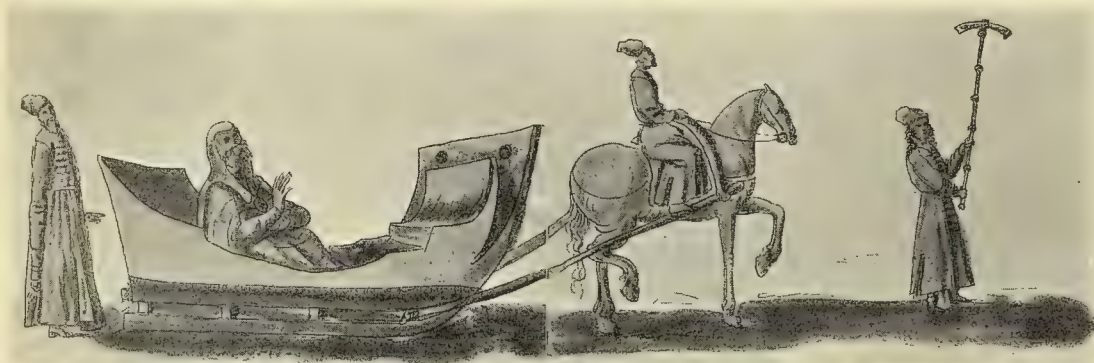


Рис. 398. Патріаршія сани. По Мейербергу.

церковь; въ городѣ находилось множество монастырскихъ подворій и часовни на всѣхъ перекресткахъ. Всякое горестное и радостное событіе въ семьѣ, данный обѣтъ, покаяніе—вызывали постройку небольшихъ деревянныхъ церквей, противъ которыхъ возсталъ Никонъ, считая ихъ удобнымъ матеріаломъ для пожара. Чешуйчатый гонть крыши, часто ярко вызолоченный, хитрыя черепицы, длинныя узкія окна, едва про-



пускавшія сквозь рѣшетки дневной свѣтъ, алтари съ апсидой на сѣверъ, вычурныя колокольни съ пролетами — все это въ XVII вѣкѣ дало самобытный стиль, нѣкоторые образцы котораго дошли до нашего времени съ остатками стариннаго великолѣпія.

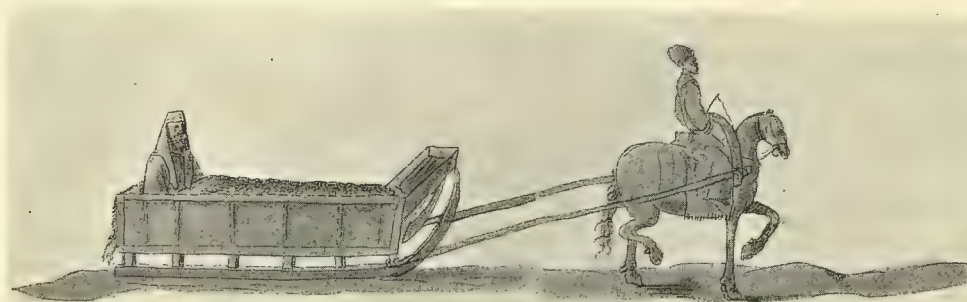


Рис. 399. Сани епископа. По Мейербергу.

Въ Грузинскомъ переулкѣ находится храмъ Грузинской Богоматери, главный престолъ котораго поставленъ въ честь Св. Троицы. Украшенный кокошниками, индійскими луковницами, готическими башнями, онъ можетъ быть названъ однимъ изъ красивѣйшихъ храмовъ Москвы (см. рис. 395). На Ильинкѣ есть замѣчательный храмъ Николая Чудотворца, называемый „что у Большого Креста“. Самой интересной утварью въ этой церкви является большой крестъ съ 36-ю мощами въ верхнемъ концѣ, 46-ю въ нижнемъ и 74-мя въ поперечной перекладинѣ; тутъ есть частицы мощей царя Константина, князя Владиміра, Маріи Египетской, Маріи Магдалины и т. д.

На западъ отъ Кремля разстилается широкое Дѣвичье поле. Съ одной изъ сторонъ прилегаетъ къ полю Новодѣвичій монастырь, основанный въ 1525 году;

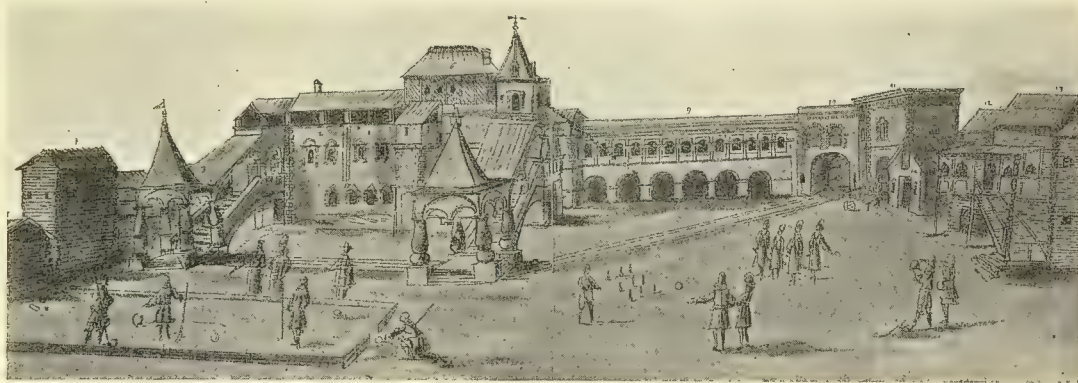


Рис. 400. Польскій дворъ въ Москвѣ. По Мейербергу.

построенъ онъ былъ въ память отнятія отъ враговъ Смоленска. Много историческихъ воспоминаній связано у насъ съ этимъ монастыремъ, еще окруженнымъ и доселѣ своими крѣпостными башнями - бойницами. Здѣсь, во время крестнаго хода, на храмовомъ праздникѣ, митрополитъ Филиппъ, собираясь читать евангеліе,



замѣтилъ на одномъ изъ дерзкихъ опричниковъ неснятую шапку и сдѣлалъ замѣчаніе царю, что и послужило поводомъ ссылки его, а потомъ и смерти. Въ Новодѣвичій монастырь удалилась вдовая супруга Θεодора Іоанновича; царица Ирина, и слѣдомъ за ней пришелъ сюда братъ ея Борисъ; здѣсь его умоляла вся Москва, съ духовенствомъ во главѣ, пріять бразды правленія, которыя онъ держалъ въ теченіе всего царствованія Θεодора. Въ эпоху смутнаго времени, когда Москва была занята поляками, здѣсь временно находилась Ксенія Годунова, которую потомъ отправили въ Суздаль.

Съ воцареніемъ династіи Романовыхъ, монастырь продолжалъ пользоваться вниманіемъ высокихъ особъ, и царевны, дочери царя Алексѣя, тѣшились здѣсь перебиваніемъ колоколовъ. Сюда, въ эпоху стрѣleckихъ мятежей, была удалена царевна Софья; тамъ она отлично обставилась, имѣя полный жизненный комфортъ, но не смѣя выѣзжать изъ монастыря и ни съ кѣмъ видѣться, кромѣ своихъ сестеръ и тетокъ, и то въ большіе праздники. Воспользовавшись поѣздкой брата за границу, она опять завела сношенія съ мятежниками. По возвращеніи Петра изъ-за границы, розыскъ, на которомъ не была строго опредѣлена степень ея участія въ бунтѣ, повелъ однако же къ тому, что она была пострижена подъ именемъ Сусанны, и Петръ запретилъ пускать въ монастырь даже пѣвчихъ. Софья умерла въ іюлѣ 1704 года и была погребена въ томъ же монастырѣ. Тутъ же находятся гробницы дочерей царя Іоанна и Алексѣя и царицы Евдокіи Лопухиной, первой супруги Петра Великаго. Соборный храмъ величественъ и огроменъ; сюда пріѣзжалъ въ 1812 году Наполеонъ осматривать монастырь, который хотя и былъ занятъ непріателемъ, но служба въ немъ не прекращалась съ дозволенія неаполитанскаго короля. Выступивъ изъ монастыря, французы зажгли фитили, проведенные къ пороховымъ погребамъ, для взрыва обители, но, благодаря твердости характера и находчивости монахини Сарры, страшный взрывъ былъ предотвращенъ: она вмѣстѣ со своими подругами затушила и залила всѣ тлѣвшіеся фитили.

Характеръ крѣпостной постройки и у Симонова монастыря въ Москвѣ. Крупное значеніе имѣетъ Троице-Сергіевская лавра, если не по архитектурнымъ достоинствамъ, то по историческому положенію. Основанная св. Сергіемъ Радонежскимъ, удалившимся въ пустынь изъ боярскаго семейства, эта обитель съ самыхъ первыхъ дней своего существованія проявила могучую силу духа. Преподобный Сергій благословилъ великаго князя Дмитрія Ивановича на борьбу съ Мамаемъ. Въ смутное время Троицкая лавра была единственнымъ оплотомъ, не сдавшимся врагамъ, крѣпко отстаивавшимъ русскую вѣру и укрѣплявшимъ народный духъ повсемѣстною разсылкою грамотъ.

Крѣпостная стѣна начата была въ лаврѣ еще при царѣ Иванѣ IV Васильевичѣ; строили ее монастырскіе крестьяне, а камень и известь брали въ ближайшихъ волостяхъ. Протяженіе монастырской стѣны съ двѣнадцатью башнями превосходило 550 сажень. На башняхъ было 900 огнестрѣльныхъ орудій; на водяной башнѣ помѣщался мѣдный котелъ въ 100 ведеръ, въ которомъ варили смолу для обливанія непріятеля во время приступа. Съ эпохи смутнаго времени, въ лаврѣ начинаютъ воздвигаться новые храмы и зданія. Послѣ бѣгства Петра въ лавру, были устроены въ монастырѣ царскіе чертоги для пріема государей на случай житія ихъ въ монастырѣ.





Рис. 401. Торжественный выходъ царицы на панихиду подъ солнчиномъ. По Мейербергу.

Главный соборный храмъ Пр. Троицы возведенъ изъ бѣлаго камня, а глава его вызолочена черезъ огонь Иоанномъ Грознымъ. Иконостасъ въ храмѣ пятиарусный, сперва былъ обложенъ листовымъ серебромъ, а потомъ вызолоченъ. Надъ престоломъ воздвигнута сѣнь на четырехъ круглыхъ столбахъ, на которую пошло серебра 6 пуд. 30 фунт. Вообще утварь лавры отличается массивностью; дарохранильница сдѣлана изъ 9 фунт. золота и 32 фунт. серебра; за престоломъ есть седмисвѣчникъ, въ видѣ цѣлаго дерева съ вѣтвями, весь изъ серебра. Рака, въ которой почиваютъ



Рис. 402. Торжественный выходъ царицы съ царевичемъ въ церковь. По Мейербергу.



мощи основателя лавры, сдѣлана изъ серебра Іоанномъ Грознымъ, а серебряная сѣнь надъ нею устроена Анной Іоанновной. Роспись стѣнъ храма произведена первоначально подъ руководствомъ Андрея Рублева.

Интересна также монастырская трапеза, гдѣ въ торжественные дни утверждаются соборные столы. Колокольная лавры огромная; изъ колоколовъ—колоколъ *Царь*, вѣсомъ 4.000 пуд., самый большой колоколъ въ Россіи. Въ монастырской



Рис. 403. Оружейная палата въ Москвѣ. Бархатная карета патриарха Филарета.

ризницѣ хранится много драгоценной, замѣчательной церковной утвари, изъ которой отмѣтимъ: крестъ, присланный патриархомъ царьградскимъ, утварь, принадлежавшую преподобному Сергію, множество писаныхъ евангелій, священные сосуды, воздухи-покровы, плащаницы, вклады царей, царицъ, царевенъ, князей, бояръ и проч. На одной изъ митръ есть рубинъ, оцѣненный въ 20.000 рублей. Замѣчательна панagia изъ агата, въ которомъ натуральное сочетаніе цвѣтовъ камня даетъ изображеніе Распятія и молящихся возлѣ него.

### VIII.

Возстановить бытъ нашихъ предковъ въ полной картинѣ, со всѣмъ ихъ укладомъ житейскимъ, мы рѣшительно не можемъ. Тѣ воспроизведенія этого быта, которыми дарятъ насъ художники, а тѣмъ паче театральныя обстановки, вѣроятно, весьма далеки отъ дѣйствительности. Скорѣе можно согласиться съ картинами Васнецова изъ „Каменнаго вѣка“ и съ картинами молодого художника Рериха, изображающаго бытъ славянъ до-юриковского періода, чѣмъ съ тѣми условными изображе-



ніями боярь, окольничьихъ, сокольниковъ, которые съ легкой руки Шварца заполнили наши выставки.

Причина, почему намъ трудно возстановить царскій періодъ русской исторіи—понятна. При нашей распущенности, нелюбви къ старинѣ, нежеланію хранить старое, при полномъ непониманіи, что хорошо, что достойно сохраненія и что представляетъ изъ себя аляповатое кустарное издѣліе,—мы совершенно растеряли весь мелочной укладъ старой жизни. Тѣ „Описи“, что имѣются у Забѣлина въ „Бытѣ царей и царицъ“,—это только кусочекъ приподнятой занавѣси. Каковы были терема,



Рис. 404. Скоморошескія представленія, въ родѣ кукольной комедіи, въ XVIII вѣкѣ.  
По рисунку изъ путешествія Олсари.

чертоги, опочивальни, мыльни и т. д. Іоанна IV, — мы представить себѣ не можемъ, легко отступивъ въ ту или другую сторону отъ истины. Думается только, что мы далеки отъ дѣйствительнаго пониманія, какъ жили наши предки. Покойный А. Н. Островскій—великій знатокъ народнаго быта—всегда говаривалъ, что царскій дворъ долженъ былъ очень походить на укладъ жизни нынѣшнихъ митрополитовъ, съ тою разницей, что тогда газетъ не читали. Это несомнѣнно такъ.

Если вамъ случалось наблюдать умнаго, стараго іерарха церкви, архіепископа, — привыкшаго къ власти, къ широкой богатой одеждѣ, къ блестящему облаченію, съ митрой, сіяющей алмазами, съ высокимъ посохомъ въ рукахъ,—вамъ не могла не поразить та красота, съ какой они носятъ длинные шлейфы платья, опираются на посохъ благословляють, поправляютъ на груди панатію, даже какъ истово



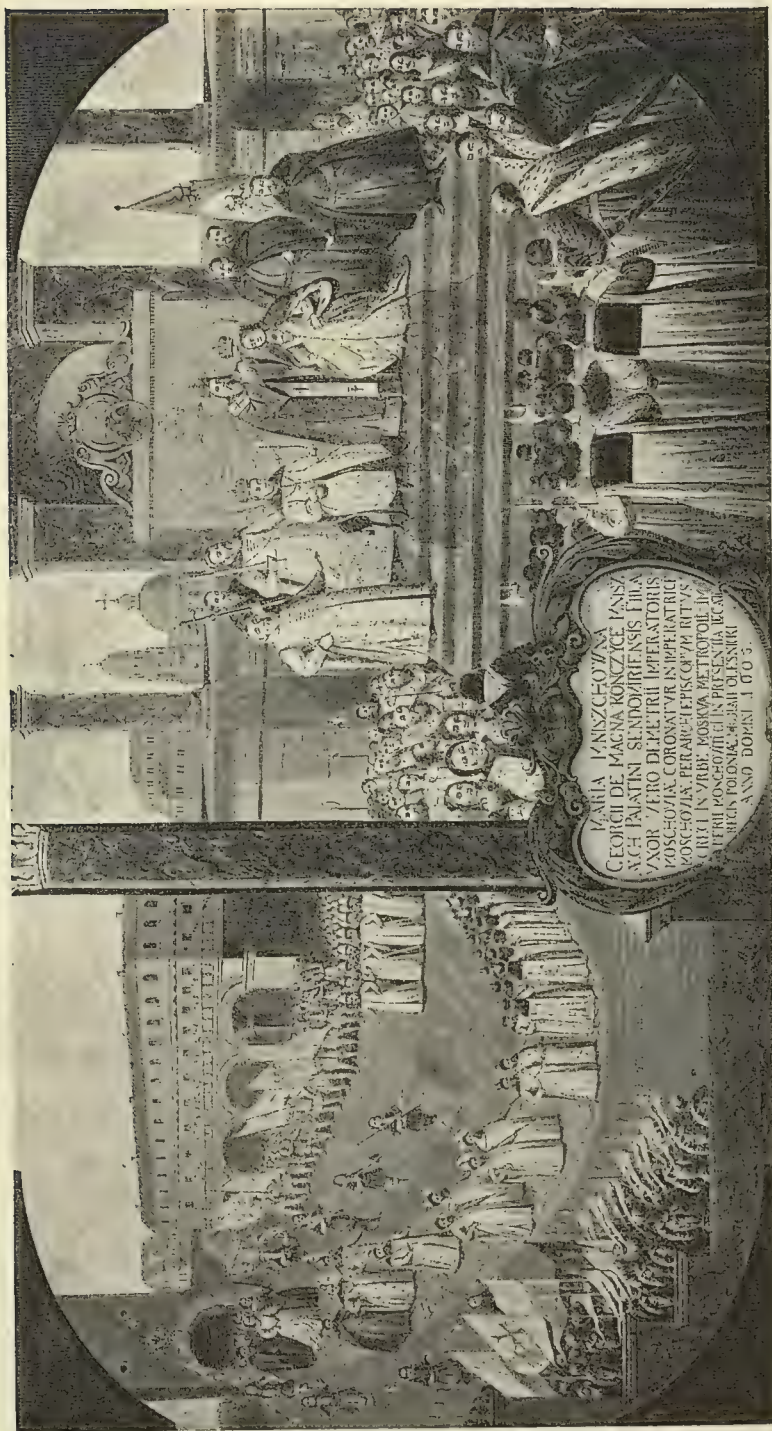


Рис. 405. Бракосочетание Лжедмитрия. Съ современной картины.



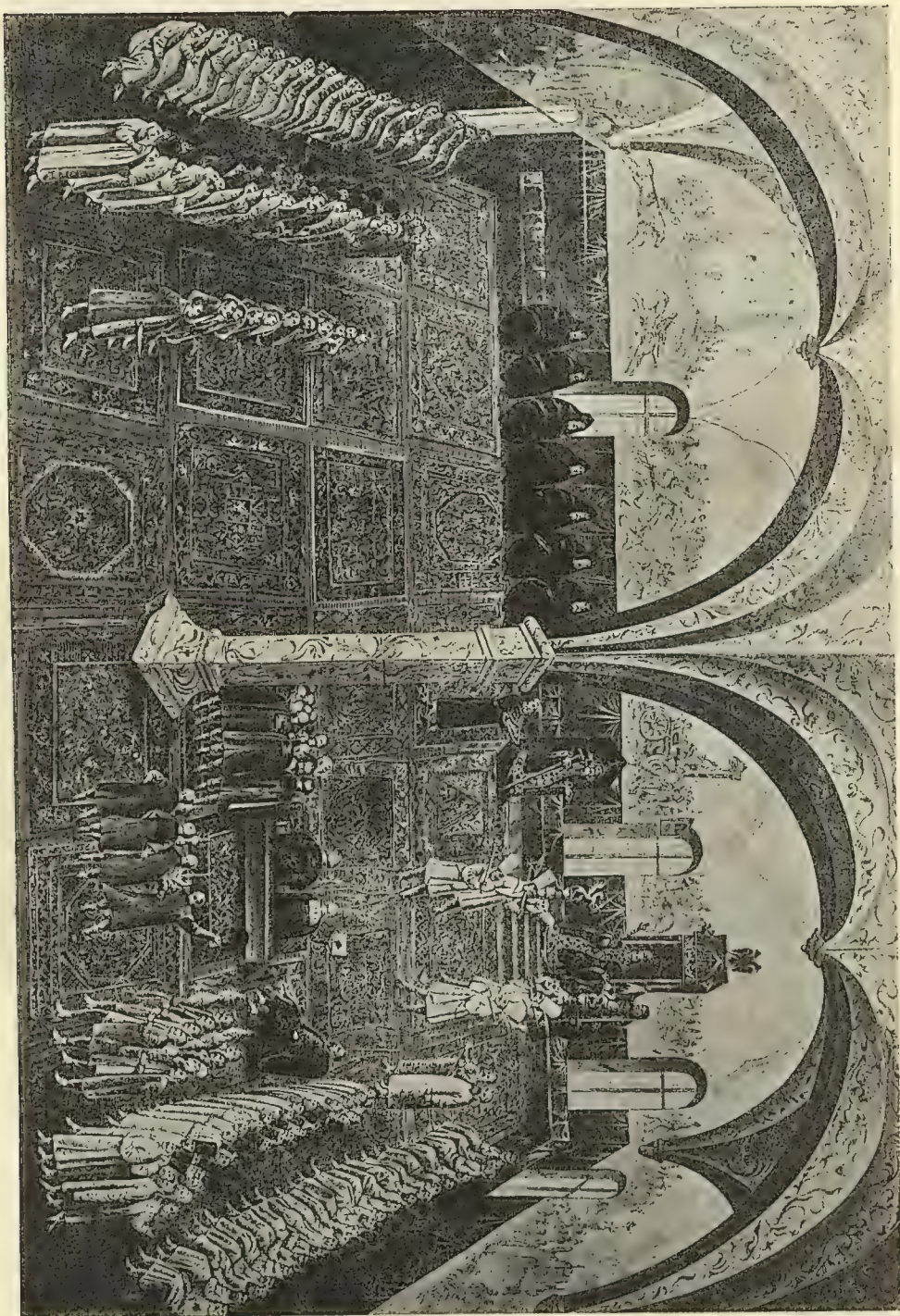


Рис. 406. Прием польских послов у Лжедмитрия. Сь современной картины.



пьютъ и ѣдятъ. На нихъ платьѣ не сидитъ мѣшкомъ, а ловко обрисовываетъ и спину и всю фигуру. Еще въ былинахъ пѣлось о высокихъ каблукахъ Алеши Поповича, подъ которыми воробей могъ пролетѣть. Костомаровъ, описывая молодость Федора Никитича Романова, родоначальника царствующей династіи, говоритъ, что онъ былъ первый щеголь и, къ великому соблазну москвичей и негодованію духовенства, обривъ бороду, ѣздилъ по Москвѣ верхомъ въ нѣмецкомъ платьѣ. А припомните, что такое нѣмецкое платье конца XVI вѣка—эпохи Шекспира, Елизаветы и Маріи Стюартъ! Если будущій патріархъ Филаретъ позволялъ себѣ публично такія появленія,—каковъ же онъ былъ въ домашнемъ быту? Почему же онъ, надѣвъ на себя трико и трусы, не обзавелся и дома не только венецейскимъ хрусталемъ и нюрнбергскими карманными часами, — которые въ Москвѣ продавались, — но и французскими коврами, и картинами, и мебелью?

Если мы посмотримъ на то, что хранится въ Грановитой палатѣ, насъ первымъ дѣломъ удивитъ самая малая доза оригинальности въ самыхъ формахъ хотя бы мебели. Всѣ эти кресла и стулья прямо говорятъ о своемъ французскомъ и англійскомъ происхожденіи. Насъ не должна смущать парча на сидѣньяхъ и спинкахъ: кордовская кожа истерлась, и ее замѣнили аксамитомъ или парчею. И почему знать, не было ли у Году-

нова, или у иныхъ ближнихъ къ царю людей, имѣвшихъ постоянное дѣло съ иностранцами, много такихъ вещей, о которыхъ мы и не предполагаемъ?

Обращаясь къ тому же Забѣлину, этому превосходному изслѣдователю нашей старины, никогда не мудрствующему лукаво, мы то и дѣло наталкиваемся на сообщенія о томъ, что палаты отдѣлывались „въ новомъ заморскомъ вкусѣ“ съ рѣзьбою, золоченьемъ и живописью. И строили ихъ и расписывали иностранные „вымышленники“. А если это дѣлалось у царя, то тѣмъ паче все это было и у его придворныхъ, менѣе стѣсненныхъ этикетомъ, а главное—церковью. Мы знаемъ о „верховыхъ садахъ“, напимѣръ, гдѣ росли тюльпаны, піоны, лиліи, фіалки (анютины глазки), розы, царскіе вѣянцы и т. д., а на деревьяхъ въ клѣткахъ пѣли канарейки, соловьи, перепела и всюду качались въ кольцахъ попугаи—любимая московская птица, для



Рис. 407. Уборка сѣна. Рисунокъ изъ старой рукописи.



ухода за которыми была въ царскомъ обиходѣ учреждена особая должность „смотрителя“.

Мы знаемъ, что печи отдѣлывались серебряными рѣшетками, великолѣпно расписывались. Отопленіе верхнихъ, деревянныхъ хоромъ производилось посредствомъ теплаго воздуха, шедшаго по трубамъ изъ нижнихъ помѣщеній. Всѣ большія палаты, начиная съ Грановитой, тоже отапливались теплымъ воздухомъ снизу и печей не имѣли. Мы знаемъ, что стѣны обивались



Рис. 408. Баня. Рисунокъ изъ старой рукописи.

стеганымъ атласомъ, бархатомъ, сукномъ и тисненными золочеными кожами. А иногда обстановка была варварски-великолѣпная: „на столѣ — серебряный коверъ по червчатой землѣ; полавошники (чехлы на лавкахъ) золотые съ разводами; на окнахъ ковры шитые золотые по бѣлому атласу“ и т. д. Потолки расписывались великолѣпно.

Великолѣпіе дворцовъ вызывало иногда у поэтовъ (пѣть) восторженные панегирики. Напр., извѣстный ученый Симеонъ Полоцкій такъ привѣтствуетъ новопостроенный коломенскій дворецъ:

..Красоту его можно есть равняти  
Соломоновой прекрасной палатѣ.  
Аще же древо здѣ не есть кедрово,  
Но стоитъ за кедръ,—истинно то слово.

Онъ указываетъ на живопись и изваянія:

Написанія егда возглядаю,  
Много исторій чудныхъ познаваю:  
Четыре части міра написаны,  
Аки на мѣди хитро изваяны,

Зодій (зодіакъ) небесный чудно написася,  
Образы свойствъ со лѣпо знаменася.  
И части лѣта суть изображѣны,  
Яко достоинъ, чисто положѣны..  
Множество цвѣтовъ живописанныхъ  
И острымъ хитро длатомъ изваянныхъ..  
Домъ Соломоновъ тѣмъ славенъ безъ мѣры,  
Яко ваяны имѣлъ въ себѣ звѣры.  
И здѣ суть мнози, къ тому и рыкають,  
Яко живые львы гласъ испущають;  
Очеса движуть, зіяють устами,  
Видятся, хошуть ходити ногами,—  
Страхъ приступить, тако устроении,  
Аки живые львы суть посаждени..



Въ концѣ концовъ авторъ называетъ этотъ домъ „восьмымъ чудомъ свѣта“. Стѣны поверхъ обивки были украшены бра—подсвѣчниками для свѣтъ, зеркалами (которые задерживались завѣсами на кольцахъ), и главная—*персунами*. Персуна — т.-е. персона — изображеніе хозяина, портретъ его. Персуны были писаны нѣмецкими художниками на заморскій образецъ. Въ другихъ простѣнкахъ висѣли „фряжскіе листы“, то-есть гравюры. Гравюры были содержанія назидательнаго: больше изъ библейскихъ мотивовъ. Но, несомнѣнно, были оттиски и эротическаго содержанія, съ подкладкой міеологической. „Если не дошли они до насъ въ описяхъ, — замѣчаетъ одинъ археологъ: — то едва ли можно ошибиться, утверждая даже съ увѣренностью, что таковыя составляли большинство, — кое, разошедшись, какъ раритеты, по рукамъ, до потомства не дошло“.

Конечно, „персуны“ писались плохо, — хотя неизвѣстно, кто были эти художники, тянувшіеся съ Запада въ Московію. Московія была сказочной завѣтной страной, куда могъ попасть не только бездарный художникъ. Попавшій изъ скуднаго пролетаріатскаго образа жизни въ жирный обиходъ Москвы, такой художникъ, если не умиралъ отъ блиновъ и буженины, то дальнѣйшая судьба его была такова: или онъ писалъ тусклые, бездарные портреты, которые еще полстолѣтіе назадъ гнили по чердакамъ разрушающихся барскихъ домовъ, или создавалъ рядъ превосходныхъ произведеній, которые точно также дѣлались достояніемъ чердаковъ и предбанниковъ. Вообще за все протяженіе исторіи русской политической жизни, ея отношеніе къ искусству является самымъ печальнымъ. Золотая парча съ затканными цвѣтами куда казалась интереснѣе Рафаэля. Петръ I не понималъ искусствъ и смотрѣлъ на нихъ только съ той точки зрѣнія, чтобы у насъ было „никакъ не хуже, чѣмъ у другихъ“. Императоръ Николай I старался развить искусство съ утилитарной, такъ сказать, точки зрѣнія. И въ наше время обществу мало дѣла до чистаго искусства, а народу и подавно. Это покровительственное-пренебрежительное отношеніе къ искусству проходитъ красною нитью (наряду съ вопросомъ образованія) черезъ всю нашу исторію. Слова „художникъ“ и „образованный“ — дѣлаются синонимами мошенника.



Рис. 409. Баня. Рисунокъ изъ старой рукописи.



Удивительный знаток народного міросозерцанія — И. О. Горбуновъ въ одномъ изъ своихъ разсказовъ „влагаетъ въ уста“ одной рыночной торговли фразу: „У насъ, батюшка, въ рынокъ народъ ходитъ все образованный: чуть не доглядишь, сейчасъ стащить“. „Художниками“ называли всякаго стащившаго что бы то ни было, сдѣлавшаго „худо“.

И въ то же время инстинктивно нашихъ предковъ тянуло къ „заморскому малярному дѣлу“. Кровати были съ пологами, и наверху, прямо надъ очами про-

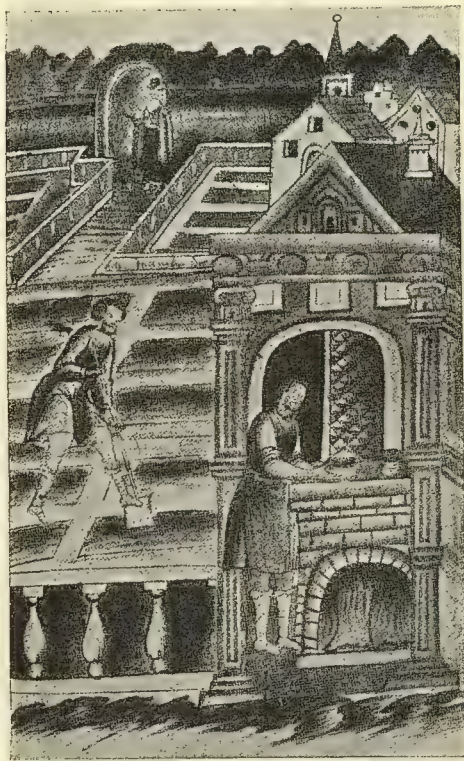


Рис. 410. Садовыя работы. Рисунокъ изъ старой рукописи Оружейной палаты.

снущагося, по французской модѣ, висѣла живописная картина. Только вмѣсто „купидъ“ иногда изображались библейскіе сюжеты, ради назиданія. Князь Голицынъ (Васенька — другъ царевны Софьи) оставилъ по описи одиннадцать кроватей нѣмецкой работы, — огромной цѣны по своему времени, — по 100, по 150 р. за каждую. Одна кровать была орѣховая, съ зеркаломъ наверху, отражавшимъ лежащаго. Другая была „на четырехъ деревянныхъ пукляхъ, а пукли на птичьихъ ногтяхъ“. Вообще кровать, на которой проводилась половина сутокъ, была важнымъ подспорьемъ обихода. Кровати были высокія. На нихъ „лазять надлежало“, а потому на коверъ у постели ставились „сафьяныя колодки“.

Не эстетическое, а чисто-животное чувство стремленія къ теплу и водѣ заставило обратить вниманіе бояръ на „мыленки“, то-есть бани. Мыленки дѣлались изъ липоваго дерева, которое со временъ Рюрика считалось лучшимъ для этой цѣли, да и до сихъ поръ считается. И тутъ были комфортъ и роскошь, заключавшіеся

## IX.

Въ доисторическую эпоху славяне ходили въ рубахахъ и портахъ, въ какихъ и теперь ходятъ крестьяне. Довольно посмотреть на изображенія двухъ вазъ, въ началѣ настоящей



главы, чтобъ согласиться съ этимъ. По всеѣмъ вѣроятіямъ, женщины носили сарафаны въ родѣ тѣхъ, что до послѣдняго времени являлись въ нашихъ деревняхъ единственной женской одеждой. Потомъ, когда явились варяги,—несомнѣнно Рюриковичи внесли много сѣверныхъ модъ, по крайней мѣрѣ въ обиходъ Кіевского двора: усы, чубы, шлемы, плащи—все это отзывало норманами. Далѣе слѣдовалъ византійскій періодъ. Вмѣстѣ съ христіанствомъ, Россія получила изъ Царьграда и весь обиходъ, весь укладъ западнаго образца для дома. Даже княжеское облаченіе явилось чисто-византійскимъ, и наши витязи были сколкомъ съ царьградскихъ франтовъ. Но пришелъ Батый, и вмѣстѣ съ нимъ пришла азіатчина. Широкіе халаты надѣлись сверхъ рубашекъ, ихъ застегнули съ верху до низу пуговицами, опоясали кушаками и шарфами, на ноги пришлось надѣть татарскіе сапоги, а на голову—тюбетейку. Одежда совсѣмъ пришлась нашимъ предкамъ по вкусу въ виду ея удобства, нестянутости, возможности всегда быть нараспашку. Мохнатая татарскія шапки чисто-азіатскаго образца и высокіе колпаки особенно понравились боярамъ, и неизвѣстно, сколько вѣковъ еще проносили бы мы парчу и мѣха, если бы не крутой правъ Петра Великаго.

Полы кафтановъ при немъ укоротились. Широкія шаровары стали узенькими. Длинные чулки—совсѣмъ не по климату—открыли ноги, привыкшія къ татарскому сафьяну. Вмѣсто мѣхового треуха явилась треугольная шляпа съ плюмажемъ, отъ которой было холодно и лысинамъ и ушамъ. Шпага прицѣпилась сбоку, а башмаки съ пряжками послужили началомъ цѣлаго ряда наслѣдственныхъ ревматизмовъ.

Въ XVIII вѣкѣ фалды камзоловъ то удлинялись, то укорачивались; то отвергивались спереди, то сзади. Свободный сарафанъ былъ смѣненъ корсетомъ столь тугимъ и прямолинейнымъ, что, по образному сравненію одного англійскаго писателя, порою казалось, что за корсажи у дамъ была втиснута каминная рѣшетка. Голову стали посыпать пудрой, носить парики, чтобъ было теплѣе, но зато лицо выскабливали, „разсудку вопреки, наперекоръ стихіямъ“, на подобіе древнихъ римлянъ.



Рис. 411. Московская оружейная палата. Алмазный тоонъ. Персидская работа.





Рис. 412. Князь и дружина. Сказаніе о Борисѣ и Глѣбѣ

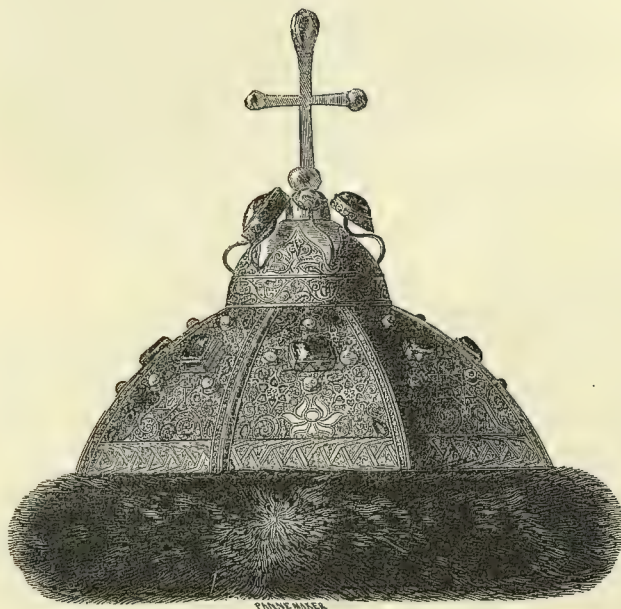


Рис. 413. Такъ-называемая „шапка Мономаха“.

Девятнадцатый вѣкъ принесть съ собою излюбленное наслѣдье своего предшественника—фракъ и цилиндръ. Куртка съ двумя хвостами почему-то особенно пришлась по сердцу всему міру; исчезли атласы, бархаты, явилось одно скучное сукно. Въ первую половину столѣтія еще были фраки брусничнаго цвѣта, зеленого, наваринскаго дыма съ пламенемъ. Во второй половинѣ—фракъ сталъ чернымъ, и только чиновники сохранили за собой право носить синіе фраки съ золочеными пуговицами, да придворный штатъ остался





Рис. 414. Князь Святославъ и его семейство. По рисунку Изборника Святослава 1073 г.



въ чулкахъ и штиблетахъ по старинной модѣ. Россія шла скромно за Европой, ничего не изобрѣтая, ничего не желая, а слѣдуя только одному—парижскимъ модамъ. Особенно въ этомъ оказали рвеніе дамы:

— „Ахъ, Франція,—нѣтъ лучше въ мірѣ края!“



Рис. 415. Василій III Іоанновичъ, великій князь Московскій.

То, чтò говорили княжны Тугоуховскія, потомъ повторялось цѣлое столѣтіе. Русскія барыни, не зная того, что парижанки-аристократки никогда не слѣдуютъ модамъ журналовъ, за образецъ брали „модистокъ“, какъ осторожно выразился Грибоѣдовъ.

Итакъ, намъ остается разсказать не „исторію“ модъ на Руси, а сообщить краткую лѣтопись послѣдовательнаго подпаденія подъ то или другое вліяніе. Впрочемъ, придется



остановиться на царѣ Алексѣѣ, такъ какъ дальнѣйшее слѣдуетъ изучать по общимъ матеріаламъ исторіи костюмовъ въ Европѣ XVIII—XIX столѣтій.

Первыя свѣдѣнія о славянскихъ костюмахъ находимъ у арабскихъ писателей и византійскихъ хронистовъ. До этого времени кое-какіе намеки на древнѣйшіе костюмы славянъ даютъ намъ скиѣскія могилы и рельефы Траяновой колонны. Много мелкихъ вещей и украшеній найдено въ курганахъ. Къ сожалѣнію, обычай сожигать умершихъ со всею утварью и украшениями, о которомъ упоминаютъ арабскіе писатели и нашъ древній лѣтописецъ, уничтожилъ массу интересныхъ подробностей, изъ которыхъ до насъ дошла только часть, находившаяся въ тѣхъ курганахъ, гдѣ были погребены несожженные трупы.

О рельефахъ Траяновой колонны было уже говорено. Чрезвычайно важно свидѣтельство византійца Льва-Дьякона, описывающаго свиданіе князя Святослава съ Цимисхіемъ, какъ очевидца. Интерес-



Рис. 416. Русскія одежды эпохи царей. Отрокъ. Изъ «Царственной книги».



Рис. 417. Верховой бояринъ. Изъ «Царственной книги».

нымъ живописнымъ памятникомъ можно отмѣтить рисунокъ въ Изборникѣ Святослава 1073 года, гдѣ великій князь изображенъ въ опушенной мѣхомъ шпалькѣ, въ плащѣ, застегнутомъ на правомъ плечѣ, а его супруга—въ обычномъ византійскомъ костюмѣ изъ пестрой дорогой матеріи (см. рис. 414).

Какъ на памятники XII вѣка, надо указать на рукопись Ипполита, римскаго папы, объ „антихристѣ“, съ изображеніемъ русскаго князя (по заказу котораго была сдѣлана рукопись) въ плащѣ, лѣтней шпалькѣ и красныхъ сапогахъ; на недавно открытыя въ Кирилловской церкви въ Кіевѣ фрески, изображающія





Рис. 418. Боярская одежда эпохи Василия III. Изъ «Царственной книги».

эта, конечно, Мономахова только по названію (см. рис. 413) и относится скорѣе ко временамъ Іоанна Грознаго. Вѣрнѣе всего, что вѣнецъ этотъ появился на русскихъ царяхъ со временъ Івана III, который, присвоивъ себѣ византійскій гербъ по супружеству съ Софьею Ѳоминичною, хотѣлъ показать, что дружественныя отношенія съ Греціей начались уже давно, и Алексѣй Комнень, якобы въ знакъ своего уваженія къ Мономаху, прислалъ ему мѣховую (!) шапку.

Къ первой половинѣ

св. Кирилла Александрійскаго; на фрески Дмитровскаго собора во Владимірѣ; на финифтяные портреты князей Бориса и Глѣба въ княжескихъ бармахъ, что найдены въ селѣ Старая Рязань, и наконецъ на портретъ князя Ярослава Владиміровича въ Спасо-Нередицкой церкви въ Новгородѣ, въ русской великокняжеской одеждѣ. Рядомъ съ княземъ есть изображеніе женщины съ убрусомъ на головѣ, съ украшеніемъ по срединѣ и бахромой по концамъ. Уборъ этотъ сохранялся до XVII вѣка, почти безъ измѣненія, въ теченіе шести столѣтій,—онъ только нѣсколько иначе надѣвался. Мужчины носили на головѣ треухъ.

Шапка была одна—и лѣтняя и зимняя, только на зиму обшивали ее мѣхомъ; верхъ иногда былъ вышитъ разными узорами, иногда нанизанными жемчугомъ или даже драгоценными камнями.

Одной изъ такихъ шапокъ, принадлежащихъ къ числу царскихъ регалій, надо назвать знаменитую шапку Мономаха. Это былъ обычный типъ колпака, украшеннаго драгоценными камнями, съ мѣховою опушкой внизу и крестомъ наверху. Шапка

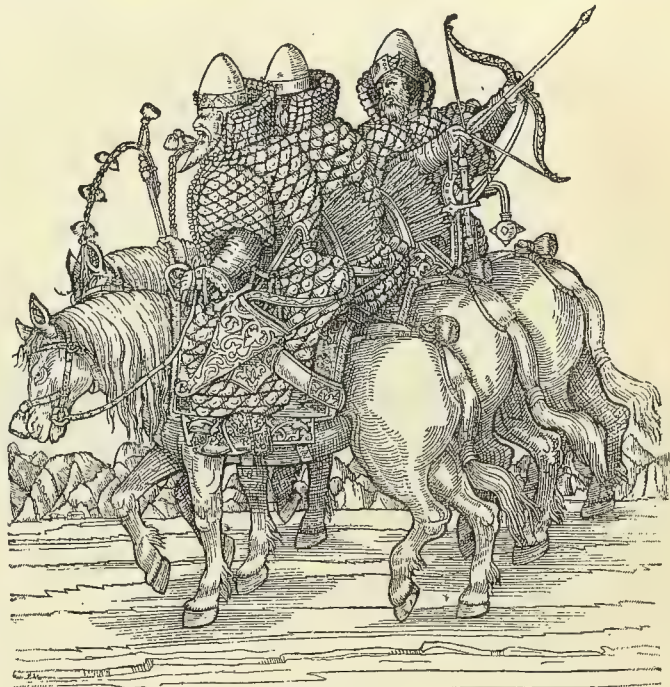


Рис. 419. Русскіе конные воины въ куюкахъ—стеганыхъ войлочныхъ доспѣхахъ.



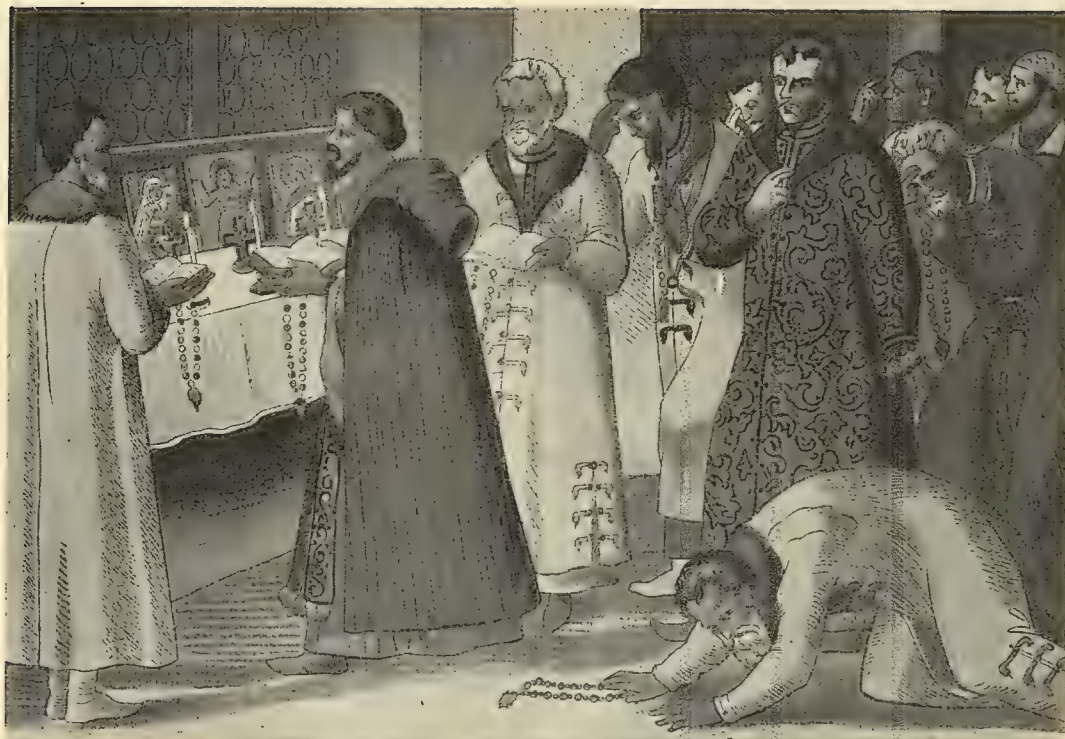


Рис. 420. Посольство Іоанна Грозного къ германскому императору. Молитва передъ приємомъ.  
По современному нѣмецкому рисунку.



Рис. 421. Посольство Іоанна Грозного къ германскому императору. Несеніе подарковъ (собольи шкурки).  
По современному нѣмецкому рисунку.





Рис. 422. Посольство Іоанна Грознаго къ германскому императору.  
По современному нѣмецкому рисунку.



Рис. 423. Посольство Іоанна Грознаго къ германскому императору.  
По современному нѣмецкому рисунку.



XIII вѣка надо причислить изображенія св. великомученицы Екатерины и св. великомученика Пантелеймона, которыя находятся въ рукописи Пантелеймонскаго евангелія,—и заглавныя буквы разныхъ рукописей. Къ концу XIII вѣка можно отнести образцы одеждъ Бориса и Глѣба въ церкви Николы на Липнѣ, съ широкими поясами, подпоясанными низко; славянскій псалтирь того же вѣка снабженъ миниатюрами, имѣющими интересъ эпохи.

Вообще заглавныя буквы лѣтописи, украшенныя фигурами и жанровыми сценами съ натуры, заслуживаютъ особаго вниманія. Въ рукописи Бориса и Глѣба (XIV столѣтія) есть изображенія и князей, и народа, и конныхъ отрядовъ. Въ Императорской Публичной Библиотекѣ есть псалтирь XV вѣка, съ изображеніями не только костюмовъ, но и современныхъ обычаевъ; замѣчательны также рисунки Радзивилловскаго списка Несторовой лѣтописи, хранящагося въ Академіи Наукъ.



Рис. 425. Старинныя русскія одежды. Великій государь Московскій въ большемъ царскомъ нарядѣ (XVII в.)



Рис. 424. Старинныя русскія одежды XVII вѣка. Выходное и полевое платье боярина.

Въ Мирожскомъ псковскомъ монастырѣ есть икона Знаменія съ изображеніемъ князя Довмонта и его супруги.

Въ XV вѣкѣ совершается перемѣна древняго костюма, и появляются охабни съ рукавами. Драгоценными матеріалами для изученія этого періода являются записки Герберштейна о Московіи, съ портретомъ самого царя, автора въ шубѣ, подаренной ему великимъ княземъ московскимъ Василюмъ Ивановичемъ, и съ изображеніемъ воиновъ въ шлемахъ съ кольчужной бармицей до плечъ, клинообразнымъ щитомъ и копьемъ. XVI и XVII вѣка отличаются значительнымъ обиліемъ памятниковъ, изъ которыхъ мы можемъ указать на главнѣйшіе, не имѣя возможности подробно распространяться о нихъ. Во-первыхъ, надо отмѣтить интересныя картины: „Шествіе посольства Іоанна Грознаго къ императору германскому Максимилиану“ (см. рис. 420—423) и „Осаду русскими Вен-



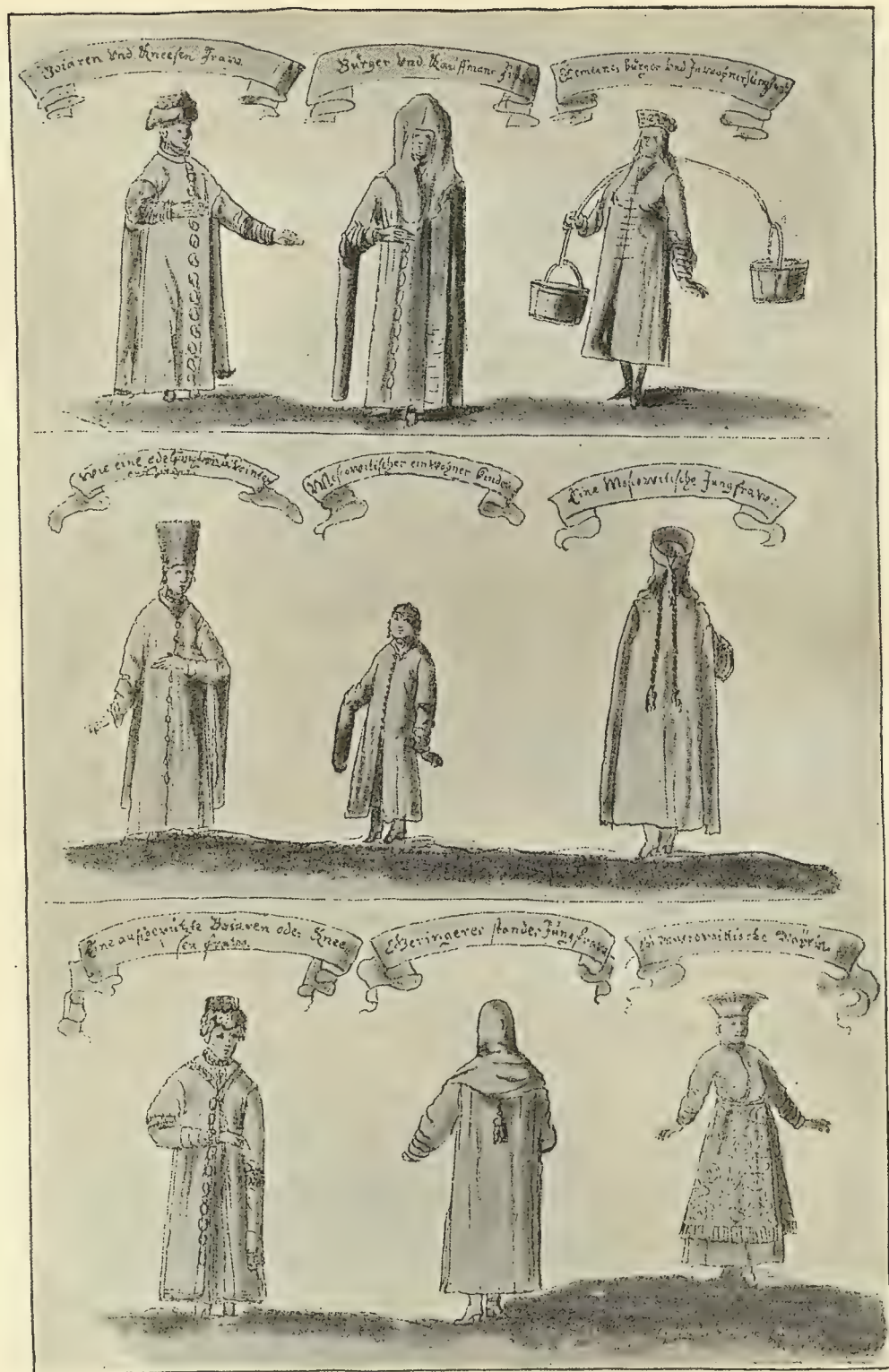


Рис. 426. Женскія одежды. Изъ альбома Мейерберга.



дена въ 1573 году“; во-вторыхъ, огромный интересъ представляетъ картина: „Вѣнчаніе на царство и обрученіе Лжедмитрія I“, прибрѣтенная императоромъ Александромъ III изъ рода Вишневецкихъ (см. рис. 405). Затѣмъ не менѣе интересно изображеніе „Пріема польскихъ пословъ Лжедмитріемъ“—картина, находящаяся въ Пештѣ (см. рис. 406). Еще надо отмѣтить два интересныхъ описанія Россіи: Адама Олеарія, находившагося въ голштинскомъ посольствѣ, и барона Мейерберга, бывшаго посломъ при царѣ Алексѣѣ Михайловичѣ въ половинѣ XVII вѣка, — оба переполнены рисунками \*).

Отъ конца XVI вѣка есть также дошедшее до насъ путешествіе Лебренъ.

Въ XVII вѣкѣ охабни стали носить съ длиннѣйшими рукавами, кафтанъ получилъ перехватъ, а воротникъ сдѣлался огромнымъ, стоячимъ и получилъ названіе козыря. Каблуки выросли до необычайныхъ размѣровъ, пуговицы на кафтанахъ сдѣлались величиною болѣе гречкаго орѣха; соответственно и шапка прибрѣла громадныя размѣры въ вышину \*\*).

Отличительной характеристикой женскаго костюма XVII вѣка являются такъ-называемыя вошвы, длинные рукава, соединяющіеся съ подоломъ. Въ музеѣ Академіи Художествъ есть иллюстрація къ библейскимъ событіямъ — рукопись, принадлежащая XVII вѣку, гдѣ всѣ фигуры, начиная съ Адама, изображены въ костюмахъ временъ Михаила Феодоровича. Въ Москвѣ, на стѣнахъ Архангельскаго собора, есть иллюстрація къ притчѣ о богатомъ и бѣдномъ Лазарѣ, тоже въ костюмахъ временъ Михаила. Въ томъ же Архангельскомъ соборѣ есть портретъ царя Феодора Алексѣевича въ современномъ костюмѣ.

Что касается военнаго наряда, то, при общемъ характерѣ Востока, онъ давалъ



Рис. 427. Шапка ерихонка царя Михаила Феодоровича.

\*) Сочиненія Мейерберга и Олеарія недавно полностью изданы на русскомъ языкѣ книгоиздательствомъ Суворина.

\*\*) Обычная ошибка нашихъ художниковъ (въ томъ числѣ и Шварца), дѣлающихъ на картинахъ эпохи Іоанна Грознаго высокія горлатныя шапки.





Рис. 428. Одежды женскія и воинскія. Изъ альбома Мейерберга.





Рис. 429. Одежды бояръ и воиновъ. Изъ альбома Мейерберга.





Рис. 430. Старинныя русскія одежды. Боярское ходильное и полевое платье (XVII в.).

тые узоры шли всегда по красному фону съ свѣтло-синимъ отливомъ: цвѣтъ царской византійской багряницы. Въ позднѣйшемъ нарядѣ матерія представляетъ сплошную золотую парчу и украшена сверху бармами съ широкимъ оплечьемъ, великолѣпно вышитымъ драгоценными каменьями. Къ числу царскихъ регалій принадлежатъ: скипетръ, корона и держава. Костюмъ царицъ мало чѣмъ отличался отъ облаченія ихъ супруговъ, и разница заключалась въ томъ, что платье вышивалось только по подолу и спереди, а съ боковъ и сзади оставалось одноцвѣтнымъ; изъ-подъ короны спускалось бѣлое покрывало, почти доходившее до нижняго края бармъ.

Священническія одежды, перенесенныя изъ Византіи, и теперь, по прошествіи 900. лѣтъ со вре-

много самостоятельныхъ формъ, и нерѣдко полководцы щеголяли превосходнымъ вооруженіемъ.

Впослѣдствіи, при императрицахъ, наша одежда стала слѣдовать образцамъ Запада,—она точнымъ образомъ отражала всѣ малѣйшія измѣненія моды. И долгое время не только въ модныхъ платьяхъ, но даже въ обмундировкѣ войскъ мы брали за образцы западныя покроя. Только со временъ Александра III въ войскахъ явился поворотъ къ національной одеждѣ,—форма измѣняется согласно климату и удобству.

То же самое мы видимъ и въ царскомъ облаченіи. Въ костюмѣ первыхъ князей много византійскаго; болѣе поздніе—имѣютъ чистотатарскій отпечатокъ. Переходный типъ одежды состоитъ изъ длиннаго становаго кафтана и мантии. Въ костюмахъ перваго разряда золо-



Рис. 431. Царскіе рынды (тѣлохранители) XVII вѣка.



мени крещенія Руси, въ значительной степени сохранили свой древній характеръ. Традиціи въ церкви хранятся крѣпче, чѣмъ гдѣ-либо, и всѣ стихари, епитрахили, поручи и проч. весьма близки къ тѣмъ, которые видимъ у грековъ въ эпоху Константина. Измѣнилась нѣсколько фелонь — верхняя риза священника; прежде она имѣла видъ мѣшка съ отверстіемъ наверху для головы, при чемъ спереди священникъ подбиралъ нижній край себѣ на руки въ густыя складки, что было весьма красиво. Впослѣдствіи, ради экономіи и удобства, стали дѣлать спереди вырѣзъ \*). Въ епископской одеждѣ особенно чувствуется и до сихъ поръ византійскій пошибъ. Панагія—овальный образъ Спасителя или Богоматери — составляетъ тоже одинъ изъ признаковъ византійскаго высшаго духовенства и отличается иногда замѣчательнымъ богатствомъ.



Рис. 432. Старинныя русскія одежды. Государь святѣйшій патріархъ въ выходномъ и домашнемъ платьѣ (XVII в.).



Рис. 433. Церковь въ Псковской губерніи, XIII вѣка.

\*) Епитрахиль тоже представляетъ собою нѣкоторое видоизмѣненіе—она прежде состояла изъ двухъ концовъ ораря, теперь же дѣлается изъ цѣлаго куска.





Рис. 434. Павильонъ въ Михайловскомъ саду въ С.-Петербургѣ.

## ГЛАВА ДЕВЯТНАДЦАТАЯ.

### Россія послѣ Петра.

#### I.

Заведя гигантскую, чисто-революціоннаго характера, перетасовку всего древняго московскаго строя государства, Петръ Первый, посылая въ Голландію молодыхъ людей для обученія кораблестроенію, посылалъ кой-кого и учиться живописи. Онъ самъ былъ не чуждъ ничему, что соприкасалось съ европейской жизнью, и искусства ему казались нужными и важными потому уже, что такъ заведено было на Западѣ. Ему некогда было разбираться въ отвлеченныхъ вопросахъ эстетики, и онъ бралъ на вѣру все, что ему показывалъ Западъ. Въ Версалѣ бьютъ фонтаны,—они должны бить и въ Петергофѣ; въ Тюильри стоятъ статуи,—пусть онѣ стоятъ и въ Лѣтнемъ саду. Петербургъ долженъ походить на Амстердамъ, поэтому надо послать въ Голландію учиться архитектурѣ. И вотъ посылаетъ онъ братьевъ Никитиныхъ и Захарова въ Римъ, Коровина во Францію, а Матвѣева въ Голландію, пока Россія продолжаетъ довольствоваться выписанными художниками, французами и нѣмцами. Но все же никакой специальной Академіи Петру открыть не удалось, какъ не удалось это и его



преемникамъ, и дѣло ограничивалось рисовальнымъ отдѣленіемъ при Академіи Наукъ, при чемъ тамъ больше гравировали и изображали фрунты, хотя правительствомъ отпускалось на это отдѣленіе по 25.000 въ годъ. Приходилось все выписывать иностранцевъ, и для изображенія „персонъ“ и для архитектуры. Последнее дѣло, конечно, было важнѣе перваго, и поэтому немедленно появилась въ Петербургѣ „Канцелярія Строекъ“ — то, что впоследствии переформировалось въ „Министерство Публичныхъ Зданій“.



Рис. 435. Петергофъ. Дворецъ и фонтаны.

Первымъ зодчимъ, давшимъ опредѣленный и гармоничный тонъ Петербургу, былъ графъ Бартоломео-Франческо Растрелли—сынъ Растрелли-скульптора, вызваннаго въ Россію Петромъ. Этотъ Растрелли, или, какъ его звали каменщики и плотники, „Разстрѣляевъ“ — былъ человѣкъ громаднаго таланта, зданія его до сихъ поръ однѣ изъ лучшихъ европейскихъ построекъ по изяществу, вкусу и блестящему стилю эпохи Людовиковъ XIV и XV. Его Зимній дворецъ и Смольный монастырь—удивительные памятники XVIII вѣка, а церковь Андрея Первозваннаго въ Кіевѣ—по своей воздушности, легкости и той связи православія съ латинствомъ, которую всегда чув-



ствовали на себѣ Кіевъ — можетъ считаться гордостью всей Украйны. Онъ же построилъ дворецъ въ Царскомъ Селѣ и домъ гр. Шереметева на Фонтанкѣ. Изъ учениковъ его нельзя не отмѣтить Чевакинскаго, Савву Ивановича, построившаго соборъ Николы Морского въ Петербургѣ, къ сожалѣнію, теперь очень запущенный.



Рис. 436. Козловскій. Фонтанъ Самсонъ въ Петергофѣ.

къ этой же эпохѣ относится и Старовъ, Иванъ Юрьевичъ (1745 — 1808), строитель нынѣшней Государственной Думы (Таврическаго дворца князя Потемкина). Онъ же построилъ главную церковь въ Александро-Невской лаврѣ.

Ученикъ Баженова и Казакова, Воронихинъ, Андрей Никифоровичъ (род. 1760, ум. 1814) построилъ Казанскій соборъ въ Петербургѣ, по плану храма Петра въ Римѣ. Въ сущности, сходство храмовъ совершенно внѣшнее, и кто видѣлъ римскій соборъ, всегда скажетъ, что впечатлѣнія отъ него и отъ постройки Воронихина совершенно разныя. Воронихинъ внесъ свой субъективизмъ, — строго приноровилъ по-

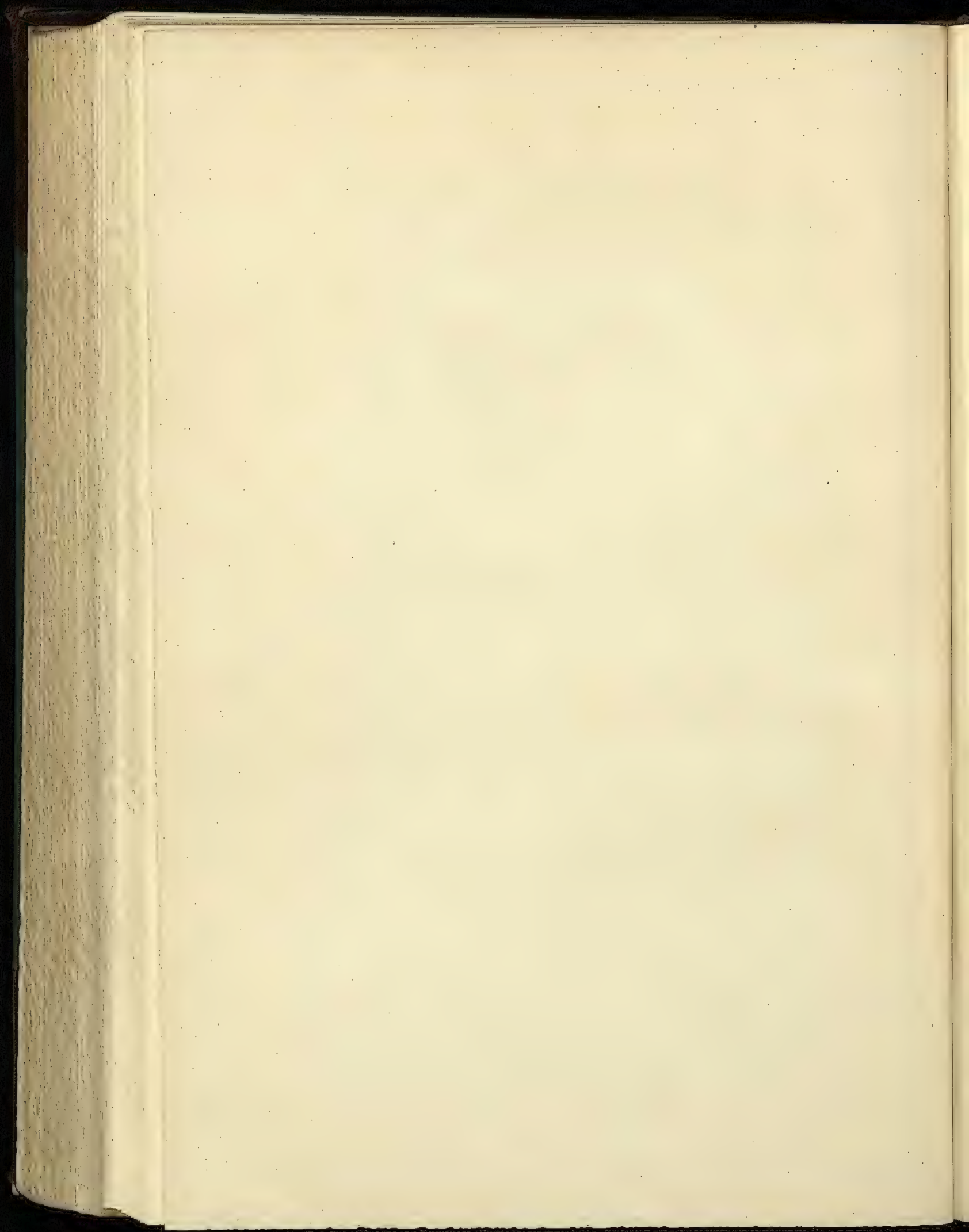
Наконецъ наступилъ моментъ, когда учрежденіе Академіи Художествъ было признано неотложнымъ. Нельзя не отмѣтить того обстоятельства, что необходимость такого учрежденія въ значительной мѣрѣ опередила необходимость создать въ Петербургѣ университетъ, — хотя подъ бокомъ, въ Финляндіи, онъ уже давно существовалъ. Талантливый ученикъ Растрелли, Александръ Филипповичъ Кокориновъ составилъ проектъ зданія Академіи, и надо правду сказать, что и теперь, черезъ полтора столѣтія, это одно изъ лучшихъ зданій Петербурга. Великолѣпные размѣры комнатъ, грандіозные коридоры, опоясывающіе зданіе, круглый дворъ, равный по діаметру куполу храма Петра въ Римѣ, громадныя античныя залы, прекрасныя мастерскія, бездна свѣта — при тускломъ петербургскомъ туманѣ, — все говоритъ объ исключительной талантливости автора. Много таланта проявилъ и Баженовъ, который никакъ не могъ понравиться императрицѣ Екатеринѣ II и терпѣлъ фiasco во всѣхъ своихъ проектахъ. Быть-можетъ, это содѣйствовало его успѣху по постройкѣ дворца для императора Павла (нынѣшній Инженерный замокъ), — гдѣ проявлена какая-то мрачная красота замысла. Наконецъ





Бёклинь. Островъ мертвыхъ.







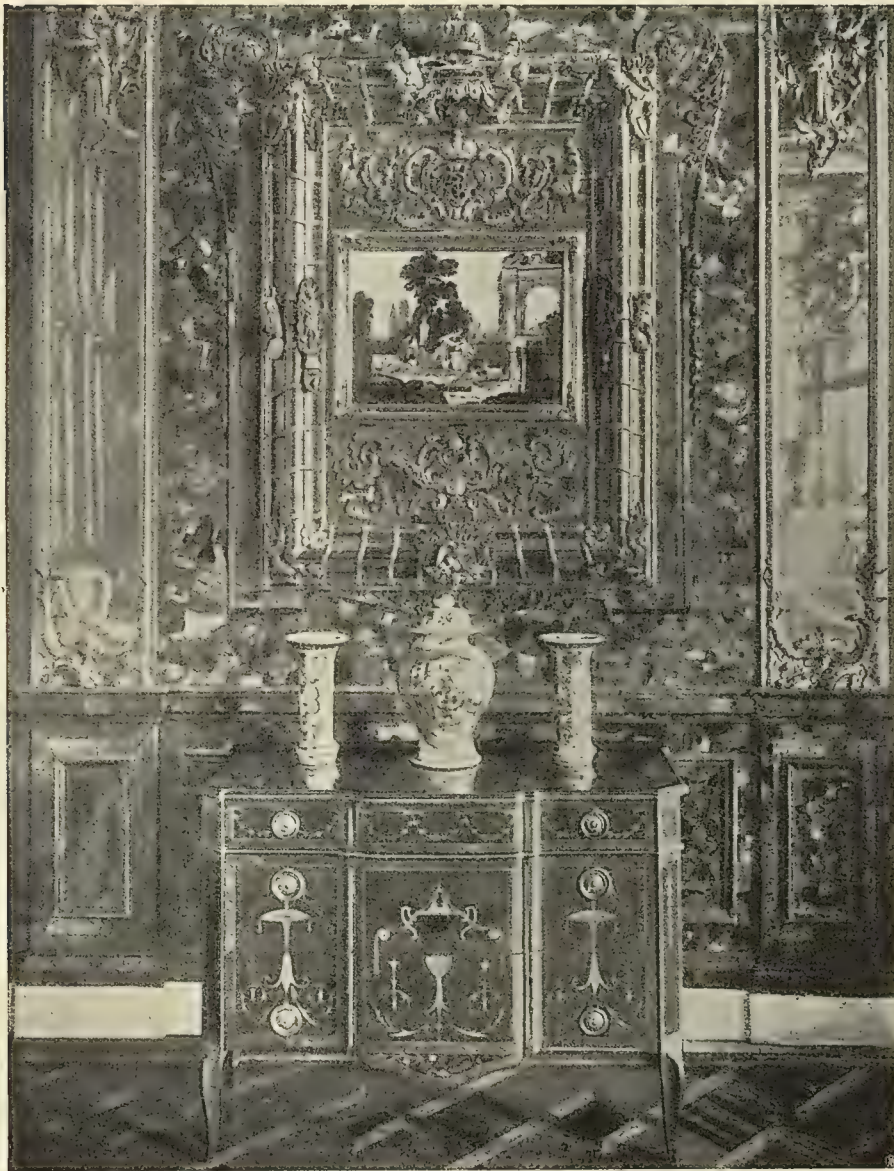


Рис. 437. Деталь Янтарной комнаты въ Большомъ Царскосельскомъ дворцѣ.  
Нѣмецкая работа XVIII вѣка.

стройку къ данной мѣстности, и, въ своемъ родѣ, она прекрасна. Всѣ пропорціи частей и купола, всѣ профили—совершенно иные.

Первыя постройки въ Петербургѣ были голландскаго характера. Въ маленькихъ деревянныхъ домахъ были вставлены голландскія многостекольныя рамы; срубы не имѣли ничего общаго съ новгородскимъ и архангельскимъ характеромъ нашихъ деревянныхъ построекъ. Еще въ половинѣ прошлаго столѣтія во многихъ частяхъ Петербурга существовали такіе домики, покрившіеся, поросшіе плѣсенью. Былъ цѣлый переулокъ—Тарасовъ—съ Фонтанки къ 1-й ротѣ Измайловскаго полка, пол-



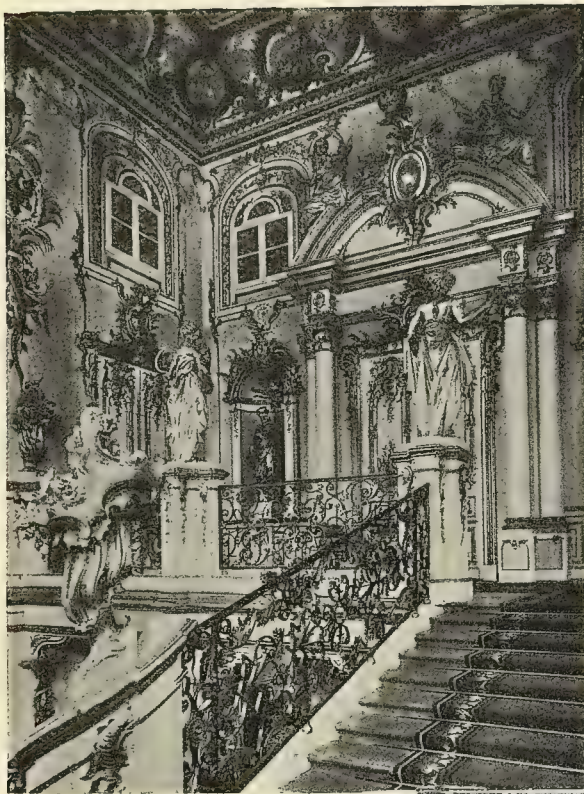


Рис. 438. Петергофъ. Лѣстница Купеческаго зала.

колокольный крѣпости. Этотъ фантастическій шпиль поднялся на 65 сажень надъ уровнемъ Невы и знаменуетъ высоту истока рѣки изъ Ладожскаго озера. И, по образцу петербургскихъ церквей, провинціальныя тоже стали наставлять себѣ шпицы, и получился цѣлый рядъ странныхъ построекъ, не имѣющихъ никакой логической основы.

XVIII вѣкъ смѣнился XIX, и на смѣну рококо явился прямолинейный empire. Несмотря на отсутствіе какой бы то ни было связи съ нашимъ зодчествомъ, эта прямолинейная карикатура на влиискія постройки цѣлые

нынѣ такими домиками. Теперь они замѣнены новыми каменными постройками, и отъ нихъ не осталось и слѣда. Только на Петербургской сторонѣ хранится крошечный домикъ Петра, чисто-голландскій, сохранившій, несмотря на постоянный ремонтъ, свой первоначальный характеръ.

Высокій шпиль башенъ—излюбленный голландскій мотивъ—привился и у насъ. Шпицы стали въ модѣ, вытягиваясь вверхъ безъ особенной надобности и доходя иногда до совершенно невозможныхъ размѣровъ, какъ, напримѣръ, на

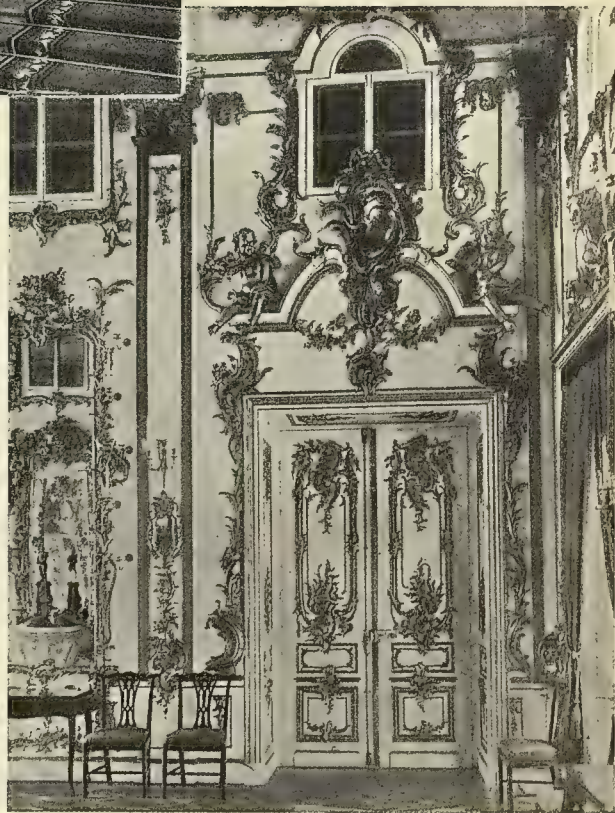


Рис. 439. Петергофъ. Деталь Штатсъ-дамской комнаты.



полѣвка портила наши губернскіе и уѣздные города унылыми фронтонами, положенными на безцѣльные и бессмысленныя колонны, окрашенныя въ бѣлую краску, съ черными базами, что ихъ дѣлало, по сравненію одного писателя, удивительно похожими на солдатскія ноги въ бѣлыхъ штанахъ на выпускъ съ наваксенными сапогами. Но, конечно, и тутъ, какъ вездѣ, — находились талантливые люди, умѣвшіе и изъ этой казенщины создать монументальныя и грандіозныя зданія. Таковы были Росси, укра-



Рис. 440. Петергофъ. Портретный залъ.

сившій Петербургъ интересными постройками, во главѣ которыхъ слѣдуетъ поставить Александринскій театръ — монументальное зданіе, предназначенное для оперныхъ представлений. Росси, подобно античнымъ архитекторамъ, заботился объ общемъ ансамблѣ зданій. Павильонъ Анничкова дворца и зданія театральной дирекціи и министерства внутреннихъ дѣлъ — рассчитаны на эффектъ общаго вида и удались ему превосходно. Къ сожалѣнію, внутренняя отдѣлка театра только въ отдѣльных частяхъ принадлежитъ зодчему: плафонъ зрительной залы никогда не былъ выполненъ по его проекту, а отдѣлка ложъ (кроме царскихъ) — произведеніе подрядчика начала восьмидесятыхъ годовъ прошлаго столѣтія. Снаружи тоже произошло немало измѣненій, и, между прочимъ, убраны группы и статуи изъ нишъ.





Рис. 441. Б. Растрелли-сынъ. Смольный монастырь.

Конецъ царствованія Александра I и царенъе Николая I ознаменовались въ Петербургѣ грандіозными постройками. Николай Павловичъ любилъ строить. Въ его эпохѣ есть что-то ледяное, холодное, но незыблемое и широкое. Всѣ зданія, построенныя при немъ, полны свѣта, воздуха. Николаевская желѣзная дорога—чуть ли не единственная въ мірѣ дорога по великолѣпію станціонныхъ помѣщеній. Къ сожалѣнію, задуманныя предыдущими правителями и поддерживаемыя преемниками постройки грандіозныхъ соборовъ мало удалась и далеко не оправдали надеждъ, возлагавшихся на нихъ.

Еще Петръ Великій задумалъ въ Петербургѣ воздвигнуть церковь въ память



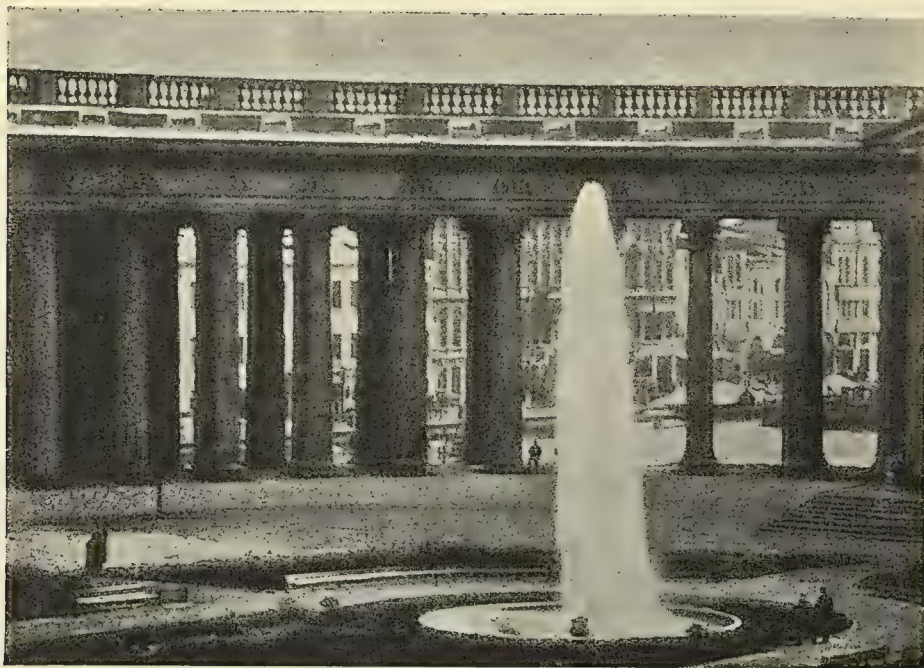


Рис. 442. А. Н. Воронихинъ. Колоннада Казанскаго собора.



Рис. 443. Росси. Павильонъ на Елагиномъ островѣ.



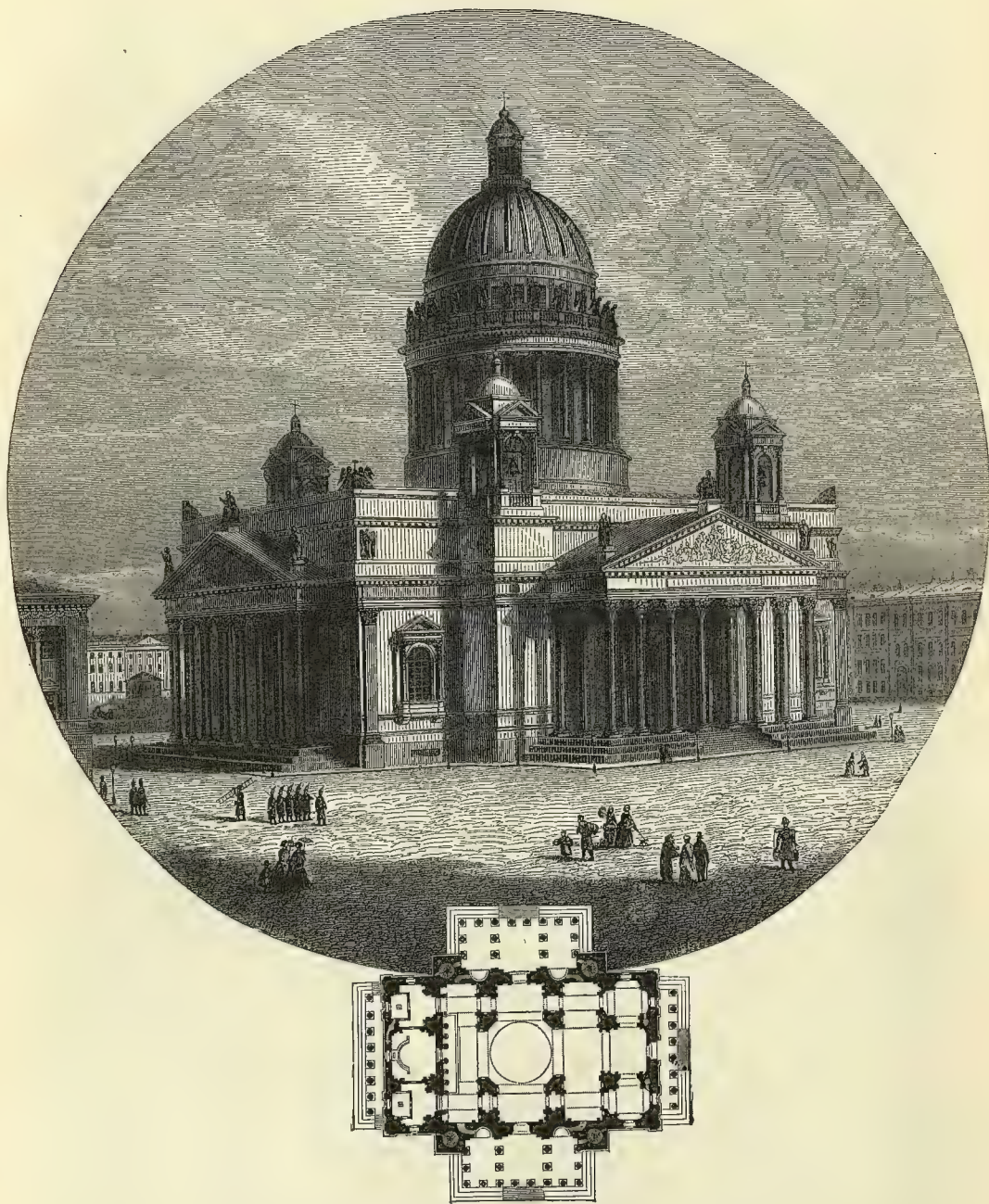


Рис. 444. Соборъ Исаакіа Далматскаго въ С-Петербургѣ.

Исаакія Далматскаго—того святого, который празднуется въ день рожденія Петра. Выписанный архитекторъ Мотарнови вывелъ продолговатый ящикъ съ четырех-угольными окнами и украсилъ его колокольней со шпилемъ. Но болотная почва опустилась, храмъ далъ трещины, покосился, и при Екатеринѣ II рѣшено было воз-



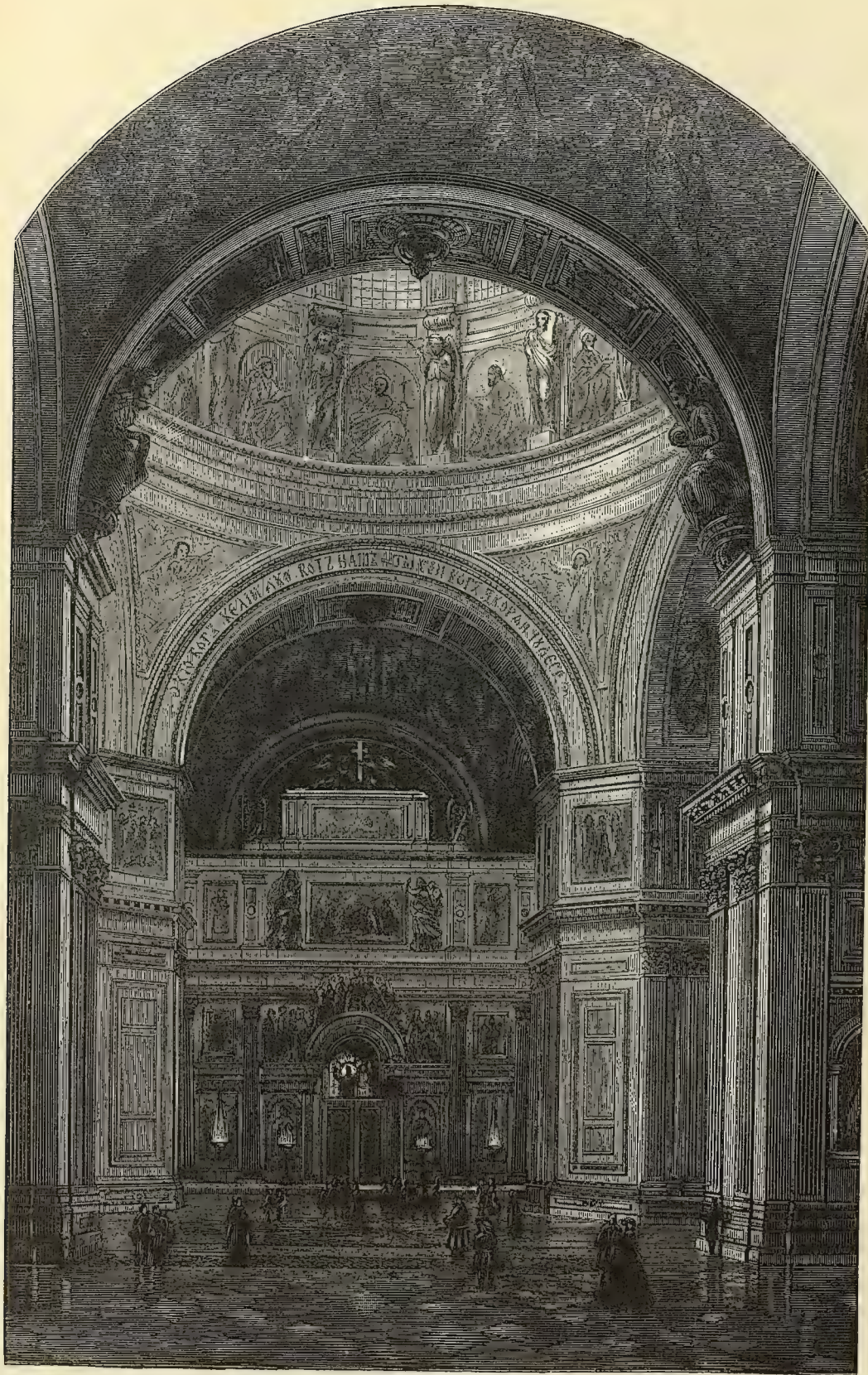


Рис. 445. Внутренность собора Исаакія Далматскаго въ С.-Петербургѣ.



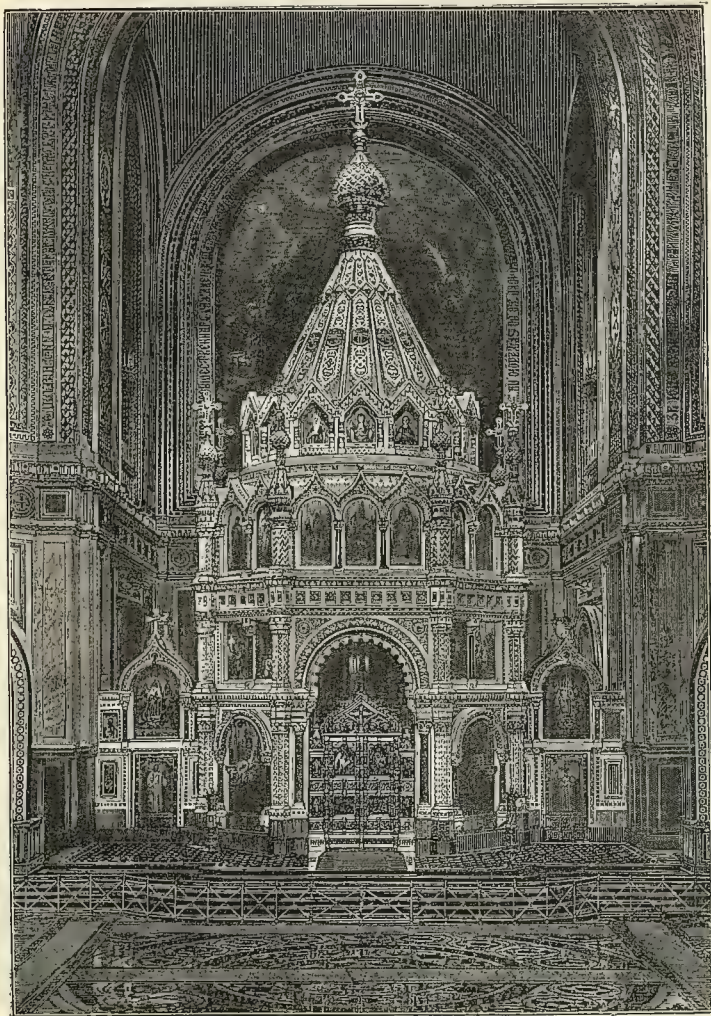


Рис. 446. Главный алтарь въ храмѣ Спасителя въ Москвѣ.

вести новый соборъ. Тогда пригласили француза Монферрана и поручили ему болѣе прочную постройку. И вотъ французъ возвелъ зданіе, напоминающее скорѣе всего Лондонскій соборъ Павла — ничего не имѣющій общаго съ русскими храмами предыдущихъ столѣтій \*).

\*) Фундаментъ клали пять лѣтъ; общая его стоимость, кромѣ устройства внутреннихъ галлерей и наружнаго покоя, обошлась въ  $2\frac{1}{2}$  милліона рублей ассигнаціями. Затѣмъ было поставлено 48 колоннъ на портикахъ, каждая по 8.000 пудовъ и вырубленная изъ одного куска гранита. Колонны обошлись тоже въ  $2\frac{1}{2}$  милліона рублей. Послѣ постановки колоннъ, принялись за кладку стѣнъ и ихъ обшивку русскимъ мраморомъ, что обошлось уже въ 10 милліоновъ. Фронтоны, работы скульпторовъ Витали и Лемера, представ-

ляли горельефы, отлитые изъ казенной мѣди на заводѣ Берда. Большой куполъ собора былъ помѣщенъ на параболахъ свода, на четырехъ основныхъ столбикахъ собора. На кругломъ-стилобатѣ колоссальнаго барабана купола поставлена цѣлая колоннада; поднятіе колоннъ на высоту 22 сажень является въ своемъ родѣ чудомъ строительнаго искусства; всѣхъ колоннъ въ куполѣ 24. На антаблементѣ этихъ колоннъ помѣщается самый куполъ, сдѣланный изъ желѣза и чугуна. Онъ состоитъ изъ трехъ отдѣльныхъ сводовъ: внутренній — сферическій сводъ, покрытый живописью, второй — коническій, украшенный выбитыми мѣдными золочеными лучами, и третій золоченый, видимый снаружи. Чугунная лѣстница открываетъ выходъ на балконъ, идущій вокругъ фонаря купола. Въ фонарѣ восемь оконъ и восемь колоннъ; фонарь заканчивается маленькимъ куполомъ съ золочеными черезъ огонь яблокомъ и крестомъ. Общая высота собора 47 саж. 2 арш. Насколько широко производились расходы по устройству собора, видно изъ того, что одніе водосточныя трубы въ соборѣ стоили 78.000 р., а стекло въ окна пошло на 113.000 р. Общая стоимость государству Исаакіевского собора съ начала его перестройки, съ 1818 по 1865 годъ, высчитывается въ 23,256.852 р. 80 к. сер.



Одновременно съ постройкой этого 23-хъ-милліоннаго собора, было задумано сооруженіе грандіознаго храма въ Москвѣ по проекту живописца Карла Витберга, представлявшему мистическое нагроможденіе нѣсколькихъ зданій одно надъ другимъ и не имѣвшему ни стили ни смысла. Постройка была задумана на Воробьевыхъ горахъ, и мысль весьма одобрена императоромъ Александромъ, уже увлекшимся меланхолической философіей м-те Кріднеръ. Вообще мысль о постройкѣ чего-нибудь превосходящаго по колоссаль-



Рис. 447. Храмъ Спасителя въ Москвѣ.

Въ росписи собора участвовали: Брюловъ, Бруни, Басинъ, Марковъ, Штэйбелъ, Шамшинъ, Плюшаръ, Алексѣевъ, Завьяловъ, Никитинъ, Сазоновъ, Неффъ, Майковъ, Ризъ, Муссини и др. Всѣхъ художественныхъ работъ болѣе

200. Образа трехъ родовъ: писанные на холстѣ, на стѣнѣ *al fresco* и сдѣланные изъ мозаики. Плафонъ главнаго купола изображаетъ Богоматерь, окруженную святыми. Это—композиція Карла Брюлового, dokonченная во время его болѣзни Басинымъ; Басинымъ же dokonчены и апостолы, по эскизамъ Брюлового, помѣщенные ниже купола. Обоимъ художникамъ уплачено за эту работу 120.000 рублей. Бруни изобразилъ Сотвореніе міра и Всемірный потопъ. Академикъ Плюшаръ (Евгеній Александровичъ — французъ, получившій художественное образованіе въ Германіи) изобразилъ исторію Моисея. Алексѣевъ (Николай Михайловичъ, 1813—1880) написалъ Переходъ израильтянъ черезъ Черное море, Казни египетскія и другія картины; академикъ Завьяловъ (Федоръ Семеновичъ, 1810 — 1856) — Синайское законодательство и Завѣщаніе Моисея. Большой алтарь былъ расписанъ Бруни; малые плафоны—Марковымъ. Большой иконостасъ содержитъ въ себѣ 33 иконы, изъ которыхъ 15 принадлежатъ Неффу. Почти всѣ онѣ теперь замѣнены превосходными мозаиками, мысль о которой, поданная Монферраномъ, была приведена въ исполненіе императоромъ Николаемъ I послѣ осмотра имъ въ 1846 году мозаичной мастерской Ватикана. Государь отправилъ въ Римъ Солицева, Раева, Шаповалова и Федорова, которые черезъ четыре года возвратились въ Петербургъ готовыми мастерами и положили основаніе мозаичному отдѣленію при Академіи Художествъ. Съ тѣхъ поръ мозаичное отдѣленіе у насъ процвѣтаетъ и считается однимъ изъ лучшихъ въ мірѣ.



ности какую бы то ни было постройку, приходила въ голову еще Екатеринѣ II, собиравшейся скрыть весь Кремль и построить заново одинъ колоссальный замокъ. По счастью, проектъ Витберга не получилъ осуществленія. Строитель съ помощниками растратилъ 900 тысячъ, и Витберга сослали въ Вятку.

Николай I рѣшилъ начать всю постройку заново, перенеся ее по сю сторону Москвы-рѣки, и поручилъ составить проектъ Константину Андреевичу Тону (1794—1881). Тонъ составилъ проектъ храма въ „византійскомъ“, по его словамъ, стилѣ, хотя рѣшительно ничего византійскаго въ его проектѣ не было, а луковицы на барабанахъ были даже чисто-индійскія. Проектъ былъ одобренъ, и „византійскій“ стиль столь понравился, что приказано было по всей Россіи при постройкѣ церквей руководствоваться книгой: „Церкви, сочиненныя архитекторомъ Его Императорскаго Величества Тономъ“. Тщетно умоляли прихожане дозволенія строить храмы по древне-московскихъ образцамъ:—церкви, „сочиненныя Тономъ“, заполонили всѣ Россію, — отъ Пятигорска до Царскаго Села, — и даже Петербургъ не избѣгъ этой „Византіи“ и получилъ храмъ Введенія, что противъ Царскосельскаго вокзала.

Надо правду сказать, что нѣмецкая постройка обошлась дешевле французской Храмъ Спасителя стоилъ всего 15,000.000 рублей. Но зато его внутренняя роспись несравненно ниже росписи Исаакиевскаго собора и представляетъ одинъ изъ наиболѣе печальныхъ памятниковъ русскаго искусства 60—70 годовъ \*).

Быть-можетъ, не меньшая неудача постигла храмъ, воздвигнутый на мѣстѣ крови 1-го марта 1881 года. Тутъ уже явилось какъ будто какое-то любительство, какое-то смѣшеніе стилей, какая-то декорація, изображающая фантастическое капище. Что касается храма Владиміра въ Кіевѣ, то о немъ мы будемъ говорить ниже, при характеристикѣ Виктора Васнецова, такъ какъ его значеніе живописное выше архитектурнаго.

Одновременно съ Тономъ работалъ русскій архитекторъ Романъ Ивановичъ Кузьминъ (1819 — 1875). Еще за четверть столѣтія до освященія храма Спасителя Кузьминъ построилъ почти одновременно двѣ церкви: греческую на Пескахъ и православную русскую — въ Парижѣ. Особенной неожиданностью была греческая церковь: у всѣхъ открылись глаза на византійскій стиль, и поняли всю нелѣпость

\*) Храмъ Христа Спасителя представляетъ въ планѣ равноконечный крестъ; стѣны облицованы 36-ю пилястрами, на которыхъ покоится карнизъ храма съ двадцатью полуциркульными арками надъ ними. Высота храма 48½ саж.; діаметръ купола 14 саж.; площадь, занимаемая храмомъ, 1.500 квадр. саж. Куполь покоится на четырехъ колоссальныхъ столбахъ, образующихъ какъ бы коридоръ, окружающій главный наосъ. Соответственно этому коридору, во второмъ ярусѣ собора идутъ круговые хоры и помѣщены два придѣла—Александра Невскаго и Николая Чудотворца. Свѣтъ распределенъ въ храмъ превосходно, и въ немъ нѣтъ темныхъ угловъ. Алтарь главнаго престола имѣетъ сѣнь, сдѣланную изъ бѣлаго мрамора, въ видѣ восьмигранной часовни, съ вызолоченной патровой крышей (см. рис. 446). Иконостасъ представляетъ два небольшія звена по бокамъ этой часовни, а мѣстные образа вдѣланы въ трехгранную сторону часовни, обращенную къ богомольцамъ. Облицовка стѣнъ разноцвѣтными мраморами, лабрадоромъ и порфиромъ превосходна и оставляетъ самое лучшее впечатлѣніе. Вместимость храма—10.000 человекъ.



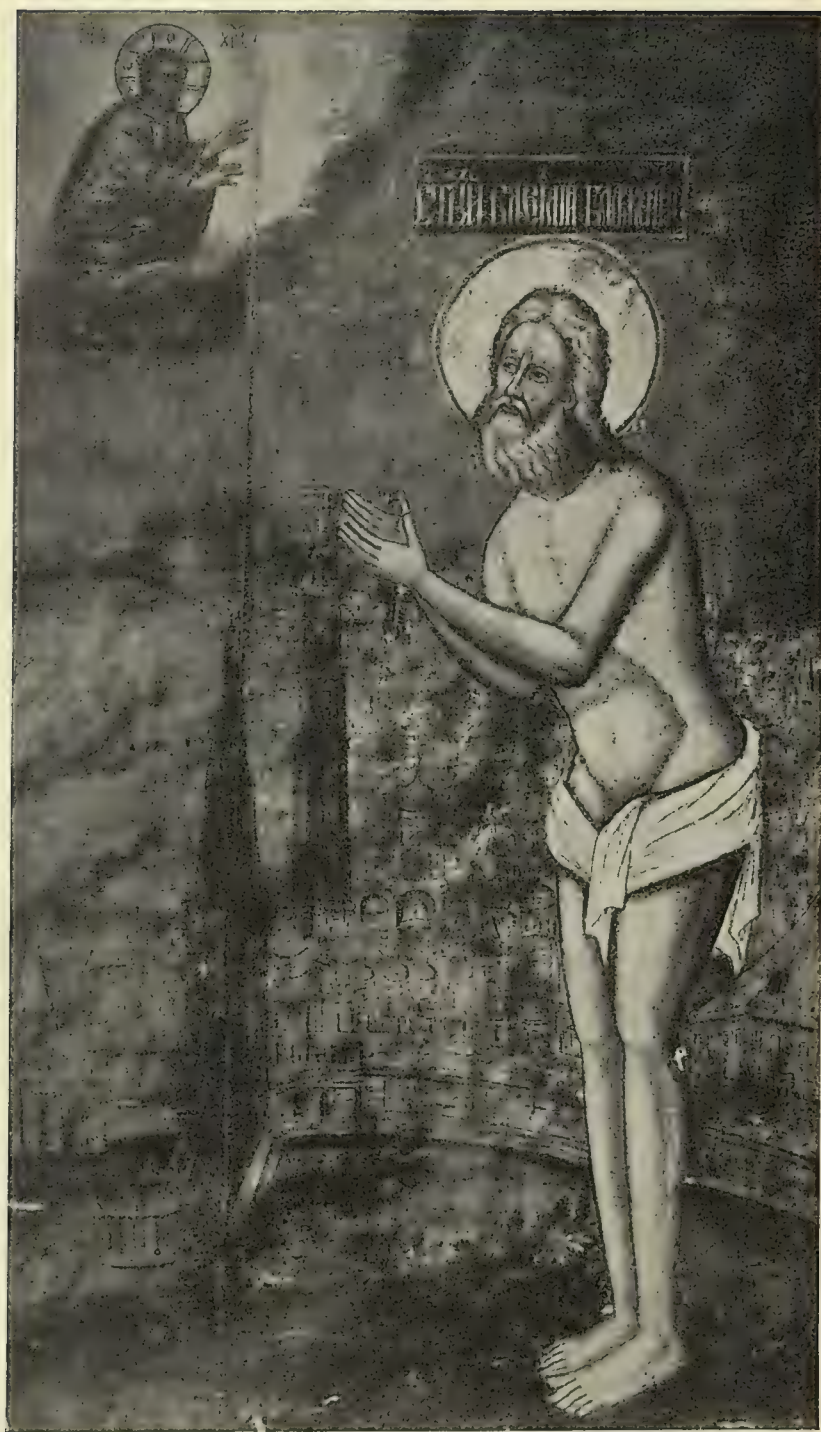


Рис. 448. Образъ Василия Блаженнаго въ Московскомъ Покровскомъ соборѣ.



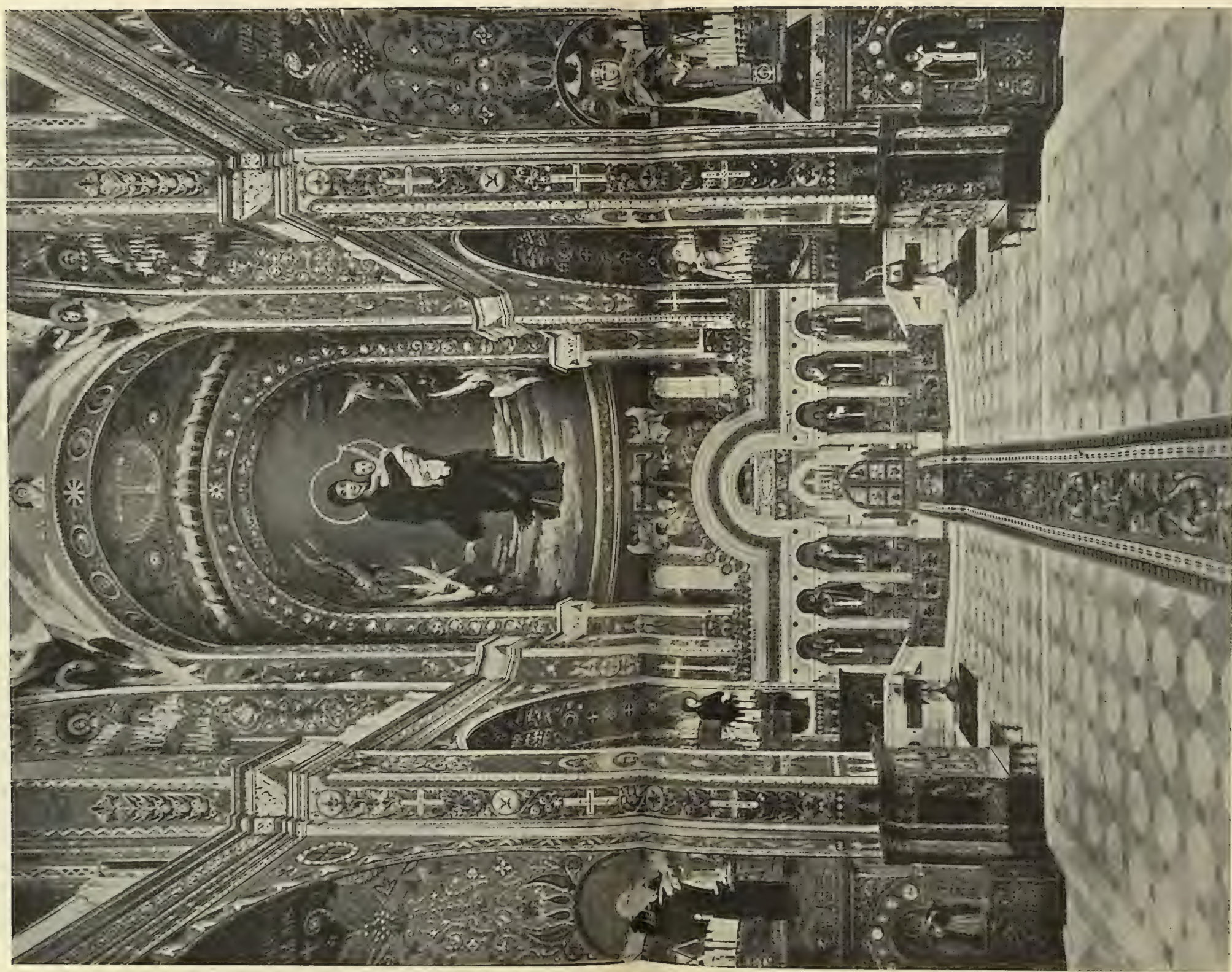


Рис. 449. Внутренний вид собора св. Владимира въ Кіевѣ.



и вздорность тоновских измышлений, противъ которыхъ возставали и другіе зодчіе-новаторы.

Разсадникомъ архитекторовъ, конечно, являлась наша Академія, почти диктовавшая законы построекъ, такъ какъ тоновское вліяніе распространялось и на гражданскія постройки. Строительное училище и Институтъ Путей Сообщенія, въ свой чередъ, выпускали строителей. Желѣзныя дороги оживили страну. 1861 годъ влилъ жизнь въ новыя формы, и къ этому времени является цѣлый рядъ новыхъ зодчихъ.

Алексѣй Максимовичъ Горностаевъ (1804—1862), подобно Тону, хотѣлъ проводить „византійскій стиль“, но при этомъ, не обладая достаточнымъ изученіемъ, поправлялъ его, „дѣлалъ болѣе легкимъ“, какъ говорили про Тона. Горностаевъ сочеталъ стиль византійскій съ романскимъ и кое-что бралъ изъ старо-московскаго. Такимъ образомъ получилась часовня у Гостинаго двора въ Петербургѣ, Святые ворота и базилика въ Сергіевской пустынѣ близъ Стрѣльны, гостиница на Валаамѣ и пр. Русскій стиль онъ вздумалъ проводить не путемъ воссозданія древнихъ построекъ, а путемъ перенесенія вышивокъ полотенецъ въ архитектурные мотивы. Горностаевъ соблазнилъ этими полотенцами цѣлую плеяду архитекторовъ,—особенно Гартмана, Виктора Александровича (1834—1873), Ивана Павловича Ропета (род. 1844), отчасти Гримма, Давида Ивановича (1828—1901). Впрочемъ, послѣдній былъ знатокъ византійскаго стиля и, какъ строитель, головой выше Гартмана и Ропета. Эти двое были скорѣе декораторами, чѣмъ зодчими. Они изобрѣтали по преимуществу рисунки для выставочныхъ зданій и, надо правду сказать, обнаружили довольно мало оригинальности. Особенно тяжелы, приземисты и безвкусны были помѣщенія русскаго отдѣла на Парижской всемірной выставкѣ 1878 года. Отчасти къ тѣмъ же художникамъ слѣдуетъ причислить и Монигетти, Ипполита Антоновича (1819—1878), составлявшаго иногда прекрасные рисунки мебели и домашней утвари. Хорошенькими игрушками отзываютъ милыя церковки Ивана Семеновича Богомолова (1842—1886).

Съ девяностыхъ годовъ „полотенчатая“ архитектура уступаетъ мѣсто старо-московской. Появляются работы Александра Никаноровича Померанцева (род. 1848)—Гостинный дворъ въ Москвѣ, Николая Ивановича Поздѣва — домъ Игумнова въ Москвѣ, Фрейдберга и Эриксена—музей Шукина тамъ же. Котовъ, Григорій Ивановичъ, строить въ Вѣнѣ церковь въ старо-московскомъ стилѣ. Въ этомъ же направленіи идутъ: Сусловъ, Владиміръ Васильевичъ, Рихтеръ, Ѳедоръ Ѳедоровичъ, Чичаговъ, Михаилъ Николаевичъ, Владиміръ Ѳедоровичъ Харламовъ и др.

Наконецъ слѣдуетъ упомянуть о рядѣ архитекторовъ, которые много потрудились надъ постройками цѣлаго ряда капитальныхъ зданій и оказали вліяніе на развитіе отечественнаго зодчества. Александръ Ивановичъ Резановъ (1817—1887), ректоръ Академіи, долго руководилъ архитектурными классами. Имъ выстроено въ Петербургѣ, между прочимъ, оригинальное зданіе дворца великаго князя Владиміра Александровича. Его товарищи, Николай Леонтьевичъ Бенуа и Александръ Ивановичъ Кракау, тоже много поработали на своемъ вѣку. Викторъ Александровичъ Шретеръ специализировалъ себя на театральныхъ зданіяхъ. Иеронимъ Севастьяновичъ





Рис. 450. Икона Смоленской Богоматери (Одигитрии).

Китнеръ и Михаилъ Алексѣевичъ Макаровъ построили нѣсколько оригинальныхъ домовъ въ Петербургѣ; Иванъ Ивановичъ Горностаевъ былъ не только архитекторъ, но и лекторъ въ Академіи Художествъ (1821—1874). Графъ Сюзоръ построилъ рядъ огромныхъ домовъ (Зингера на Невскомъ) и мн. др.

## II.

Переходя къ исторіи русской живописи, мы должны предварительно сказать нѣсколько словъ о до-петровской живописи—объ иконописи.





Рис. 451. Икона Казанской Богоматери.



Первые мастера и живописцы, пришедшіе на Русь, были византийцы, приглашенные киевскими строителями церквей для росписи храмовъ. Оставивъ послѣ себя греческіе подлинники, они дали образецъ русскимъ художникамъ. Талантливая подражательность русскихъ скоро сказалась,—и нашимъ первымъ живописцемъ, о которомъ мы имѣемъ свѣдѣнія, былъ печерскій инокъ, преподобный Алипій. Легенду о немъ мы приведемъ ниже. Въ XV вѣкѣ появился знаменитый художникъ, андро-



Рис. 452. Матвѣевъ. Художникъ и его жена.  
Въ залѣ совѣта Академіи Художествъ.

нѣвскій инокъ Андрей Рублевъ, составившій цѣлую дружину—артель иконописцевъ, подъ управленіемъ старосты. Высшее духовенство смотрѣло на иконопись, какъ на дѣло большой важности, какъ на дѣло богоугодное. Извѣстно, что Петръ, митрополитъ киевскій, перенесшій митрополию изъ Владиміра въ Москву, былъ живописецъ, и иконы его хранятся въ Кремлѣ и до сихъ поръ. Канонъ нашей живописи стали образа Андрея Рублева (расписавшаго Троице-Сергіеву лавру). Иконописью не дозволялось заниматься людямъ дурного поведенія или ненавыкшимъ къ живописи. Римское вліяніе, черезъ Новгородъ и Псковъ, достигши Москвы, сказалось въ дѣлѣ техники настолько сильно, что Стоглавый соборъ, устроенный Іоанномъ IV, потребовалъ отъ живописцевъ, чтобы они держались старыхъ образцовъ.



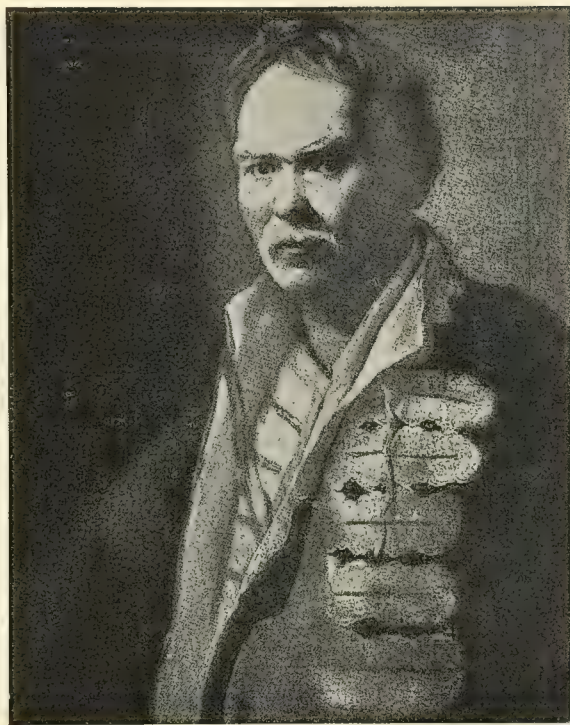


Рис. 453. Никитинъ. Портретъ  
гетмана.

одни — „знаменщики“ — писали специально лики, другие — „долицовщики“ — писали ризы, третьи — „травщики“ — расписывали пейзажъ и орнаментъ. Хорошіе мастера получали „жалованье“ отъ государя: земли, кафтаны и проч. Вліяніе итальянской свѣтской школы сказалось весьма сильно на домовыхъ церквахъ бояръ Голицына и Матвѣева. Русскіе мастера стали подражать имъ и совершенно подпали итальянской манерѣ. Никонъ отлучилъ ихъ отъ церкви, приказалъ иконы сжечь и за образцы велѣлъ брать древнія иконы греческаго письма.

Въ концѣ XVI вѣка у насъ явилось два пошиба живописи — *московскій*, строгаго стиля, не отличающійся прежнею чернотою красокъ, и *строгановскій*, отличавшійся яркостью красокъ и золота. Царь Алексѣй Михайловичъ, которому не были чужды вѣянія Запада, вызвалъ изъ-за границы искусныхъ мастеровъ, въ обученіе которымъ и были отданы русскіе ученики. Болѣе свѣтлый колоритъ и правильный и изысканный рисунокъ сдѣлались отличительными чертами новаго поколѣнія художниковъ. Артельныя начала и здѣсь господствовали во всей силѣ при постоянномъ раздѣленіи труда:



Рис. 454. Никитинъ. С. Г. Строгановъ.  
Собраніе кн. П. П. Голицына.



Вскорѣ появились переводы съ греческаго канона живописи, о которомъ было говорено выше. Книги эти служатъ для пользованія иконописцевъ и въ наше время. Примѣромъ описанія можетъ служить такой списокъ примѣтъ: „Сентября 3-го, священо-мученика Анеима, епископа. Св. Анеимъ возрастомъ старъ, подобіемъ сѣдъ, брада, аки Власьева (зри февраля 11-го), на концѣ раздвоилась; риза святительская крещатая, въ рукахъ евангеліе“ и пр.

Петръ Великій подтвердилъ, чтобы синодъ, замѣнившій патріарха, наблюдалъ за писаніемъ иконъ по древнимъ подлинникамъ, и главное завѣдываніе иконной живописью поручилъ Ивану Зарудневу.

Изъ древнихъ иконъ, пользующихся наибольшимъ уваженіемъ нашихъ богомольцевъ, надо отмѣтить запрестольныя иконы Спасителя и Божіей Матери въ Успенскомъ соборѣ Московскаго Кремля, по преданію, привезенныя изъ Корсуни, и икону св. Петра и Павла въ новгородскомъ Софійскомъ соборѣ, вывезенную изъ Византіи; затѣмъ надо поименовать образъ Смоленской Богоматери, писанный, согласно преданію, евангелистомъ Лукою и извѣстный подъ именемъ Одигитріи. Вывезенъ онъ изъ Греціи еще при князѣ Всеволодѣ Ярославичѣ. Въ Москвѣ находится



Рис. 455. Антроповъ. Графиня Апраксина.

также цареградская икона Божіей Матери, доставленная во Владиміръ Андреемъ Боголюбскимъ; это та самая икона, которая была перенесена изъ Владиміра въ Москву, во время нашествія Тимура, подошедшаго къ самой Окѣ. Народъ встрѣтилъ икону на Кучковомъ полѣ и, повергаясь на колѣни, взывалъ: „Матерь Божія, спаси землю Русскую“. Преданіе гласитъ, что въ самый день встрѣчи иконы Тимуръ отступилъ, уstraшенный ночнымъ видѣніемъ, въ которомъ ему явилась Владычица, окруженная множествомъ войскъ. Въ память этого учрежденъ праздникъ—Срѣтенія Владимірской Божіей Матери, и икона оставлена при московскомъ Успенскомъ соборѣ навсегда.

Выше было указано на то, что въ первую эпоху христіанства въ живописи преобладала символика. До VIII вѣка допускались аллегорическія изображенія луны и солнца въ видѣ символовъ, олицетворенія Рима, Византіи, вѣтра, въ видѣ





Рис. 456. Рокотовъ. Екатерина II. Императорская Академія Художествъ.

дующихъ ангеловъ, и пр. Тонкое чувство антиковъ иногда сказывается и здѣсь, и въ спокойномъ колоритѣ, и въ компановкѣ фигуръ, и даже въ той недвижной торжественности и благородствѣ, которыми запечатлѣны эти произведенія. Послѣ паденія Рима искусство слабѣетъ, центръ его переносится въ Византію, гдѣ оно, идя по слѣдамъ римской школы, усваиваетъ себѣ новые взгляды, вкладываетъ въ живопись новый духъ. Отличительныя черты характера Византіи—нѣкоторая сухость и тонина фигуръ. Всѣ пропорціи узки, драпировки натянуты, иногда въ сборкахъ, словно прихвачены гвоздями. Не довольствуясь рѣзкимъ контрастомъ цвѣтовъ, иконописцы





Рис. 457. Левицкій. Кн. Е. Н. Хованская и Е. Н. Хрущова. Большой Петергофскій дворецъ.

вводятъ антихудожественный элементъ золота, который употребляется не только на фонѣ для ореоловъ, но и въ драпировкахъ. Особенно характерны изображенія въ церкви св. Виталія императора Юстиніана, его супруги и двора съ цѣлой путаницей ногъ и тѣмъ неестественнымъ поворотомъ всѣхъ фигуръ, en face, который можно видѣть въ натурѣ, развѣ только когда оперный хоръ поетъ на авансценѣ. Художникъ отдается деталямъ, увлекается выработкою тѣхъ или другихъ узоровъ, при чемъ заботится не о томъ, чтобы костюмъ былъ богатъ, а чтобы краски поражали роскошью потраченного матеріала.





Рис. 458. Левицкий. А. Ф. Кокориновъ. Императорская Академія Художествъ.

До насъ дошло много иконъ византійскаго стиля; не только въ Греціи, но и у насъ на Руси есть нѣсколько образовъ X вѣка, и два-три изъ числа ихъ могутъ быть отнесены даже къ болѣе раннему періоду. Москва, Смоленскъ, Кіевъ—все они обладаютъ этими старыми, сильно пострадавшими, все болѣе и болѣе



разрушающимися иконами, крытыми темнымъ лакомъ. Собственно канонъ иконописной живописи былъ выработанъ еще въ X—XI вѣкахъ; художники выискиваютъ идеаль и, выработавъ его, начинаютъ только повторять. Канонъ этотъ дѣлается обязатель-



Рис. 459. Левицкій. Императоръ Александръ I. Румянцовская галлерей.

нымъ настолько, что строго-настрога запрещается малѣйшее отступленіе отъ разъ намѣченнаго изображенія. Подобное явленіе мы видѣли и въ Египтѣ: оно должно существовать всюду, гдѣ есть условное искусство. Чѣмъ можно отличить апостола Марка отъ апостола Матвѣя, если не придать имъ соотвѣтствующихъ атрибутовъ, къ которымъ уже приучены богомольцы? Такимъ образомъ опредѣлялись лѣта изображаемаго



лица, цвѣтъ волосъ, бороды, прическа, риза, обстановка и надписи. Являются такъ-называемые *подлинники*—образцы разныхъ редакцій. Живопись альфреско по сырой извести, требующая быстроты работы, такъ какъ разъ написаннаго поправлять уже



Рис. 460. Лосенко. Этюдъ. Третьяковская галлерей.

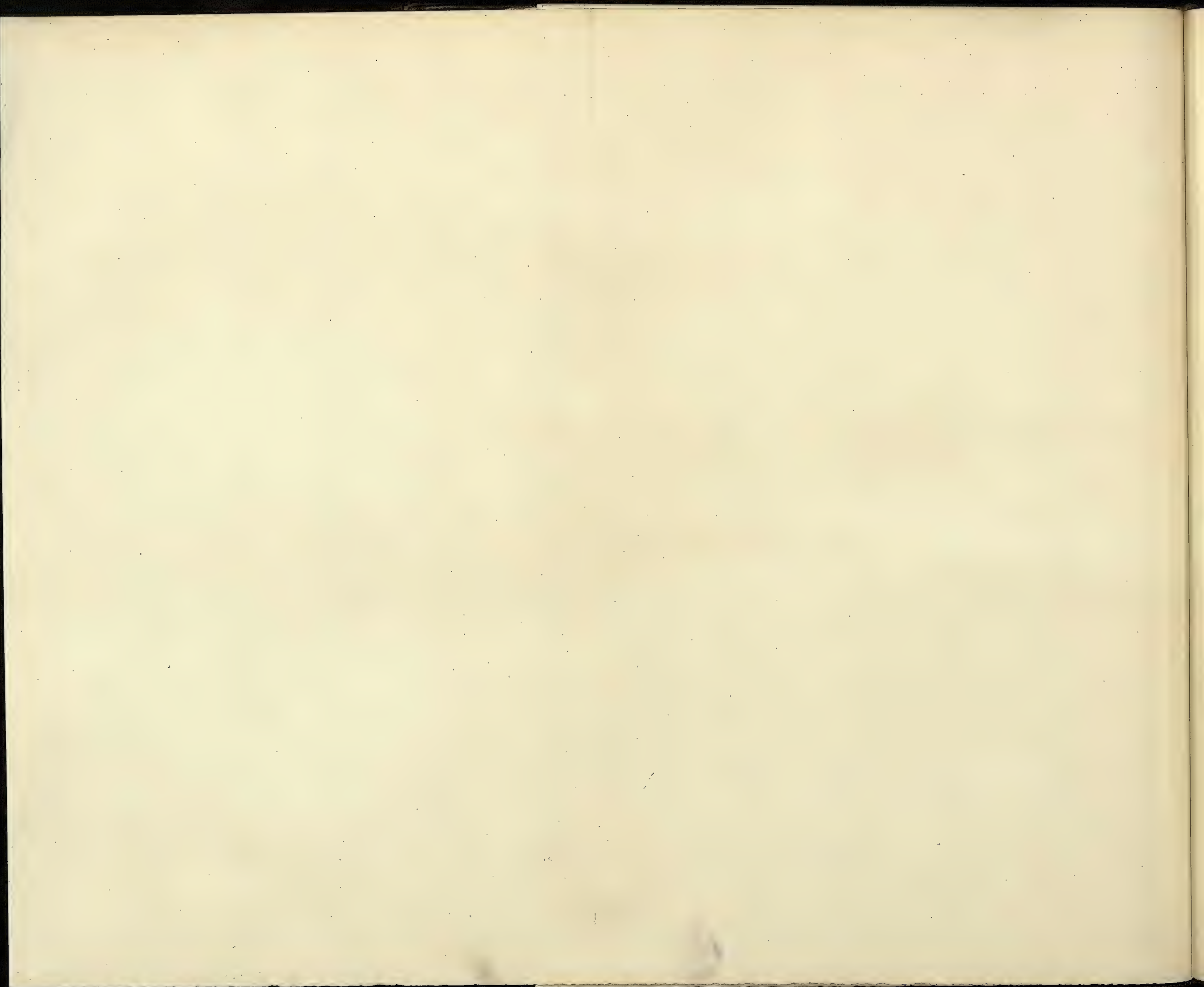
нельзя, расписывалась, какъ и малыя иконы, не однимъ, а заразъ многими художниками, при чемъ одинъ намѣчалъ контуры, другой ихъ вырисовывалъ и накладывалъ краски, третій наводилъ блики, а два помощника растирали краски. Византійская скульптура, при отвращеніи христіанъ отъ статуй, не могла, конечно, процвѣтать, и въ постановленіи православной церкви—отноудъ не дѣлать статуй для храмовъ—мы и должны искать





ОСТРОМИРОВО ЕВАНГЕЛИЕ (1056—1057 г.).  
(Снимокъ уменьшенъ на 1/8 противъ оригинала).







причины того, что ваяніе никогда не процвѣтало ни въ христіанской Греціи ни у насъ.

Нельзя не отмѣтить, что наивныя византійскія, сухія, мрачныя фигуры святыхъ усердно обезображивались нашими мастерами, хотя въ инныя иконы, конечно, вкладывалось много индивидуальнаго таланта художниковъ. Особенно указываютъ

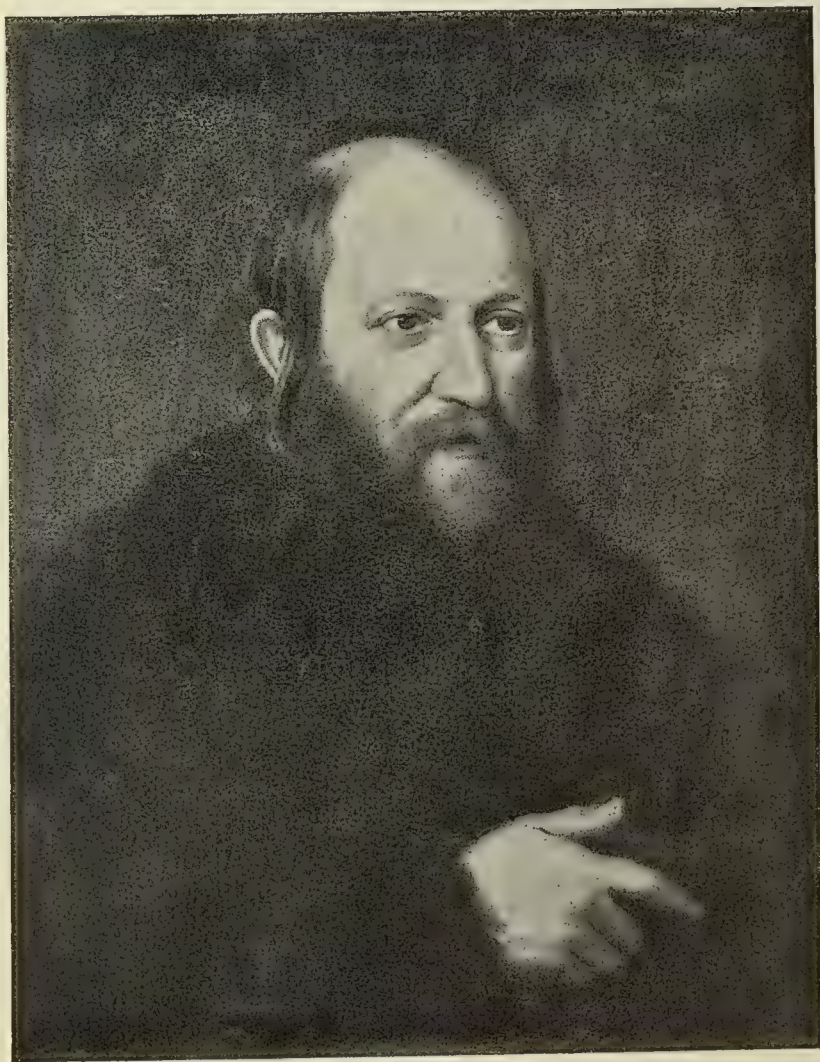


Рис. 461. Угрюмовъ. Купецъ Водовозовъ.

на инокъ *Алпѣя*, считая его первымъ русскимъ иконописцемъ. Біографія его легендарна: видѣнія и чудеса сопровождаютъ его всю жизнь, и даже въ часы его предсмертной болѣзни, когда онъ не успѣлъ къ сроку закончить иконы, былъ присланъ ангелъ, закончившій работу. Современники очень высоко ставили его работу, — но въ подлинникахъ она до насъ не дошла, и судить о ней мы не можемъ.





Рис. 462. Угрюмовъ. Избраніе Михаила Федоровича Романова на царство. Музей Александра III.





Рис. 463. Боровиковскій. Графиня А. И. Безбородко съ дочерьми.

Едва ли можно ошибиться, сказавъ, что кievскій періодъ не далъ самостоятельной иконописной школы. Всякое новшество, вносимое мѣстными художниками, было не на пользу оригинала, а потому усердно воспрещалось духовенствомъ. Когда христiанство двинулось къ Сѣверу, и туда явились „грьцыны“ — греки — Исаи, Теофаны и





Рис. 464. Боровиковскій. Императоръ Павелъ I.

т. д. Но въ XIII вѣкѣ въ Новгородѣ уже объявляются русскіе мастера—Малышевъ, Домоутровъ и др. Не брезгали и іерархи заниматься хорошимъ дѣломъ писанія, — таковъ былъ въ XVI вѣкѣ митрополитъ Макарій, а въ послѣдствіи въ Москвѣ—Петръ.

Съ точки зрѣнія художественной техники, конечно, все это условно-слабо.



Фигуры приземисты, лицо длинное, долгоносое, складки на одеждах отдѣляются черными контурами, морщины и складки на лицѣ проведены бѣлой краской. Писали съ прозеленью, въ коричневомъ тонѣ и въ желтомъ—три разныхъ пошиба. Но всё



Рис. 465. Боровиковскій. Кн. Куракины.

пошибы были куда слабѣе начальныхъ византійскихъ мастеровъ. Не хватало въ художникахъ выдержки, желанія до мельчайшихъ подробностей неторопливо закончить изображеніе. Когда русскіе мастера строили такъ церкви и онѣ разваливались,—приходилось поневолѣ обращаться къ иноземцамъ; иконы же удовлетворяли домашній обиходъ, а когда темнѣли—ихъ снова размазывали новые иконописцы. Про-



изводство иконъ въ Новгородѣ и во Владимірѣ, и въ послѣдствіи въ Москвѣ, носило чисто-кустарный характеръ. Контуръ на иконы были готовы, и ихъ только *переводили* на доску.

Портретность иконъ—т.-е. изображеніе подлинныхъ чертъ того или другого русскаго святого—весьма сомнительна. Обыкновенно писаль художникъ по разска-



Рис. 466. Боровиковскій. Графиня А. И. Безбородко.

замъ, а разсказъ былъ самый схематичный: „бра-да негуста, вполы-сѣда, носъ протягнovenъ, об-разъ умиленъ, очи спу-щены“.

Гораздо интереснѣе иконнаго дѣла — которое къ искусству отношенія имѣетъ мало — стѣнная живопись нашихъ храмовъ. И тутъ началось отъ „не-рушимой кievской стѣны“ и тщательно охранялось цѣлыя вѣка. Но дѣло было въ томъ, что византіецъ, для наглядности изобра-женія, одѣвалъ святыхъ въ современныя византій-скія одежды, а Царя и Ца-рицу небесныхъ—въ ке-сарское византійское обла-ченіе. Мы же, воспринявъ эту византійщину, такъ и оставили ее у себя „на вѣру“ и поклонялись все время изображеніямъ ви-зантійскихъ царей. И

только въ послѣдствіи художники модернизировали сюжеты, внося въ одежды москов-скій боярскій обиходъ. Но была во всемъ этомъ и хорошая сторона: типъ Христа и Богоматери по возможности оставался въ первоначальной чистотѣ и не искажался ухищреніями западныхъ художниковъ, которые въ концѣ концовъ такъ ихъ пере-сластили, что когда въ XVII вѣкѣ они перешли къ намъ—почитатели старины съ ужасомъ отъ нихъ отвернулись.

Стѣнопись потому уже важнѣе для насъ, что она почти всегда оригинальна, потому что писана для данной стѣны даннаго храма, и обыкновенно крупнымъ по времени мастеромъ. Тутъ сказывается гораздо болѣе національныхъ вкусовъ строи-телей и живописцевъ. Такова, напримѣръ, роспись стѣнъ ярославскаго Спасо-Пре-



ображенскаго монастыря, гдѣ уже чувствуется древне-русская обстановка. Въ другихъ церквахъ того же города есть много чертъ модернизироваія, и даже въ аду есть нѣмцы въ соответствующихъ нѣмецкихъ костюмахъ. Особенно важна для насъ роспись Ильинской церкви, гдѣ имѣются портреты, въ томъ числѣ царя Михаила Ѳеодоровича. Храмъ Іоанна Предтечи представляетъ массу археологическаго матеріала и интересныхъ уклоненій отъ иконографіи, что объясняется позднимъ его построеніемъ—при Петрѣ I. Здѣсь уже чувствуется значительное вліяніе Запада, особенно въ изображеніи „Плодовъ страстей Господнихъ“. Вокругъ образовъ „вишпи“ и очень плохія: „Сынъ Іисусъ истощающійся, Богъ-человѣкъ намъ явися“ и т. д., — безконечно ниже по литературному достоинству нашихъ превосходныхъ молитвъ старины.

Митрополитъ Петръ, будучи митрополитомъ во Владимірѣ и занимаясь живописью, перенесъ любовь къ искусству и на московскій округъ, постоянно посѣщая великаго князя Іоанна Калиту: по санной дорогѣ можно было весь путь сдѣлать на борзыхъ лошадакахъ въ двое сутокъ. Когда грекъ Ѳеодоръ Философъ расписалъ московскія церкви, его ученикъ, инокъ Андрей Рублевъ, о которомъ говорилось выше, съ честью поддержалъ славу русскаго художника, считаясь славнѣйшимъ иконописцемъ. Рисунокъ у Андрея Рублева очень слабъ,—анатомическія свѣдѣнія совершенно отсутствуютъ, но тотъ мистицизмъ, безъ котораго иконопись обратится въ образа Неффа, Шамшина и др., одухотворяетъ его работы и придаетъ имъ наивно-дѣтскую прелесть.

Въ эпоху Грознаго образовался строгановскій пошибъ письма. Строгановы были богатые культуртрегеры Сибири и много сдѣлали для нашего Сѣверо-Восточнаго края. Понимая искусство, они, нуждаясь въ многочисленныхъ живописныхъ изображеніяхъ, заказывали лучшимъ иконописцамъ иконы для многихъ построенныхъ ими церквей. Заказы для нихъ исполнялись тщательно, чѣмъ для дворца, потому что Строгановы были лучшіе цѣнители. Словомъ, эти именитые люди играли ту же роль, что впослѣдствіи, въ XIX вѣкѣ, московскій купецъ Третьяковъ



Рис. 467. Боровиковскій. Княгиня Суворова.





Рис. 468. Боровиковскій. Д. А. Державина. Румянцовская галлерея.

сыгралъ для современныхъ ему живописцевъ, обирая все лучшее для своей галлерей, а для дворцовъ и эрмитажей оставляя то, что послабѣе. Въ строгомъ смыслѣ *школы* у Строгановыхъ не существовало, хотя нѣтъ никакихъ данныхъ не предположить, что у нихъ на Сѣверѣ была мастерская иконописи, оборудованная собственными людьми. То, что строгановскія иконы имѣются въ Новгородѣ и Псковѣ—въ этомъ ничего удивительнаго нѣтъ: отчего хорошимъ иконамъ не разойтись по всей



Россіи. Наиболѣе блистательнымъ представителемъ этихъ живописцевъ былъ Проконій Чиринъ — изъ мастеровъ Оружейной царской палаты, при которой была мастерская живописи.

Иногда, ради усовершенствованія техники (уже въ XVII вѣкѣ), вывозили живописцевъ съ Запада, по большей части голландцевъ. Подъ вліяніемъ Запада работалъ и Симонъ Ушаковъ, знаменитѣйшій изъ иконописцевъ эпохи царя Алексѣя. Онъ очень хитро и искусно компоновалъ разныя аллегорическія изображенія, иногда на небольшой доскѣ совмѣщая множество фигуръ. Таковы его иконы Благовѣщенія и Владимирской Божіей Матери, что находится въ Грузинской церкви въ Китай-городѣ. Но и тутъ, какъ техникъ, Ушаковъ не выдерживаетъ критики и является представителемъ варварскаго искусства.

Еще интереснѣе для насъ миниатюры — цвѣтныя рисунки, иллюстрирующіе текстъ. Онѣ давали гораздо болѣе простору художнику, потому что не стѣсняли никакими уставами его вдохновенія. Тутъ уже такое обиліе художественнаго матеріала, съ археологической точки зрѣнія, что многіе изъ этихъ памятниковъ литературы если не для искусства, то для исторіи являются незаменимыми.

На первый планъ обыкновенно ставятъ *Изборникъ Святослава* (XI вѣка), гдѣ есть хотя и попорченное, но въ высшей степени интересное изображеніе князя Святослава и его семейства, нарисованное неумѣло, но очень тщательно. Князь стоитъ рядомъ съ своей супругой, возлѣ которой маленькій княжичъ Ярославъ, а сзади молодцы-юноши — Глѣбъ, Олегъ, Давидъ и Романъ.

Затѣмъ въ высшей степени интересно „Сказаніе о убіеніи князей Бориса и Глѣба“, гдѣ жанровая сторона представляетъ драгоцѣнныя указанія на подробности быта. „Остромирово Евангеліе“ дорого намъ за изображеніе заглавныхъ буквъ,

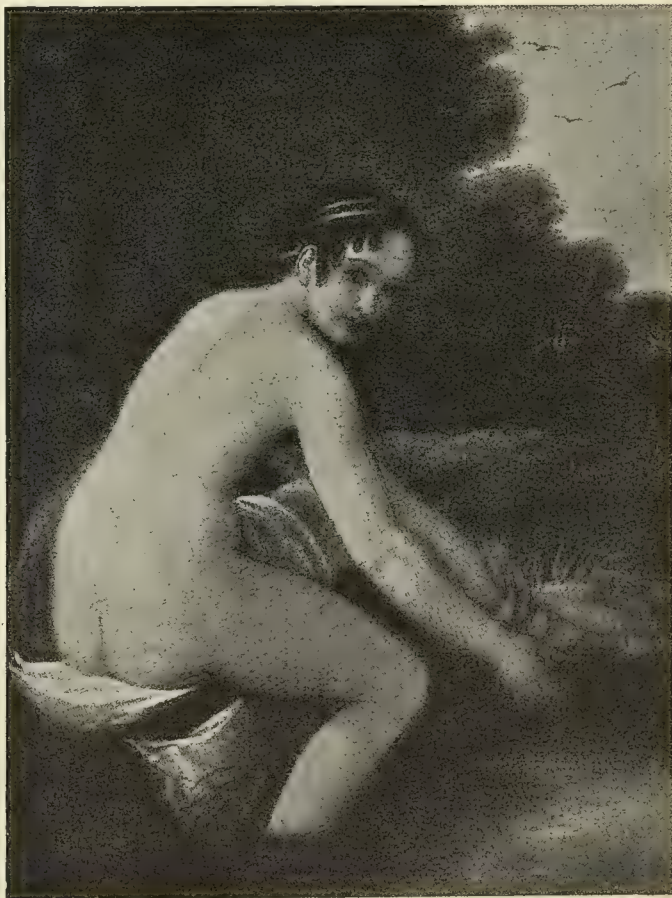


Рис. 469. Егоровъ. Сусанна. Третьяковская галлерея.



конечно, представляющих нѣкоторый отзвукъ византійскихъ и болгарскихъ рукописей. Орнаментъ, бывшій въ такой модѣ на Западѣ, нашелъ и у насъ художниковъ, съ усердіемъ отдавшихъ этому искусству. Иногда сплетеніе ремней, вѣтокъ, змѣй, звѣрообразныхъ формъ—очень интересно и хитро. Иныя заставки по чистотѣ выдержаннаго стиля останавятъ вниманіе самаго требовательнаго художника. Разумѣется, много тутъ есть и романскаго стиля, а иногда чувствуется и Азія.

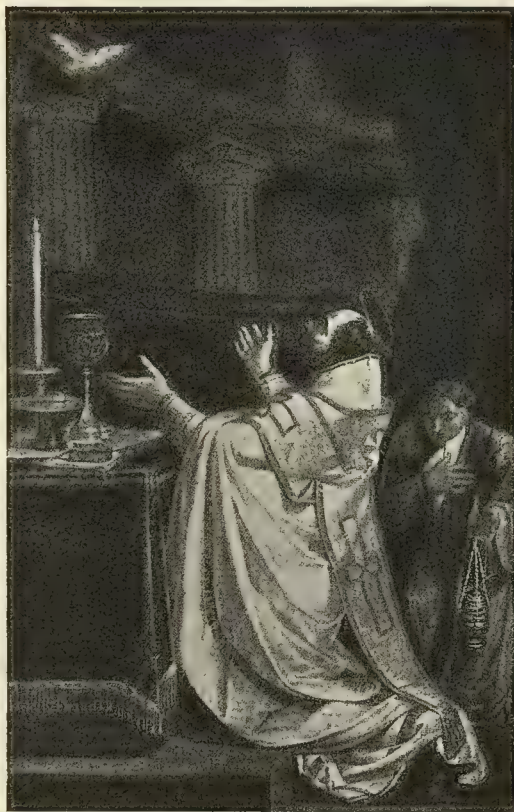


Рис. 470. Шебуевъ. Василій Великій.  
Румянцовскій музей въ Москвѣ.

Отъ эпохи Грознаго остался памятникъ—„Царственная книга“, представляющая иллюстрированную исторію первой половины XVI вѣка. Тутъ интересны царскія охоты, костюмы, особенно формы шапокъ, воротниковъ, царскихъ колымагъ, одежды духовенства и бояръ. Какъ на репандантъ ей указываютъ на двѣ книги: „Житіе Николая Чудотворца“ и „Большой сборникъ“ Историческаго музея.

### III.

Мы уже сказали, что Петромъ было послано за границу нѣсколько молодыхъ людей для изученія живописи. Конечно, явились они въ Россію совершенно оторванными отъ русской исторической почвы, полные Италіей, Франціей и Голландіей.

Андрей Матвѣевъ пріѣхалъ въ Петербургъ изъ Голландіи, гдѣ учился у Кареля Моора, уже по смерти царя и проявилъ искусство въ писаніяхъ „персонъ съ натураля“,—но для насъ интереса, какъ живописецъ, не имѣетъ.

Братья Никитины учились въ Италіи, и Ивану приписывается извѣстный портретъ Петра I на одрѣ смерти. Интереснѣе для насъ ученикъ Матвѣева, Антроповъ, Алексѣй Петровичъ (1716—1795), уже писавшій плафоны и образа въ кіевскомъ соборѣ Андрея Первозваннаго, совершенно испорченные реставраціей. Но главный интересъ этого времени представляетъ Федоръ Степановичъ Рокотовъ (1730—1810), какъ первый русскій добропорядочный портретистъ, настолько уже конкурировавшій съ иноземными гастролерами, что его даже допустили написать персону императрицы „съ натураля“. Ученикъ Ротари и поклонникъ итальянца Торелли, явившагося въ половинѣ XVIII вѣка придворнымъ живописцемъ,—онъ сумѣлъ въ профильномъ изображеніи Екатерины дать болѣе сходства и натуры, чѣмъ далъ великолѣпный портретъ.



самого Торелли. Въ общемъ Рокотовъ—живописецъ будничныхъ лицъ и будничной мысли, предвозвѣстникъ будущей „реальной“ школы нашихъ портретистовъ.

Ученикъ Антропова, Дмитрій Григорьевичъ Левицкій—первая блестящая звѣзда въ нашей исторіи живописи. Родился онъ въ 1735 году, въ семьѣ дворянина Григорія Кирилловича, бывшаго и священникомъ, и иконописцемъ, и граверомъ, вдобавокъ знавшимъ не только польскій языкъ, но и латинскій и греческій. Сына онъ



Рис. 471. Венеціановъ. Причащеніе умирающей. Румянцовскій музей въ Москвѣ.

опредѣлилъ не только въ семинарію, но заставилъ кончить его Кіевскую Духовную Академію—этотъ единственный нашъ университетъ того времени. Сынъ унаслѣдовалъ отъ отца любовь къ живописи. А тутъ какъ разъ Антроповъ пріѣхалъ расписывать соборъ Растрелли. Въ юношѣ онъ подмѣтилъ талантъ и увезъ его въ Петербургъ. Въ это время—въ началѣ шестидесятыхъ годовъ—основывалась Академія Художествъ. Попади въ нее Левицкій нѣсколькими годами раньше,—быть-можетъ, талантъ его былъ бы засушенъ, какъ засохъ талантъ многихъ его способныхъ современниковъ. Но ко времени открытія Академіи онъ уже составилъ нѣкоторую извѣстность какъ портретистъ, и Антроповъ—ненавистникъ Академіи—выставлялъ его всюду на первый планъ. Желая усовершенствоваться въ технику, Левицкій по-





Рис. 472. Венеціановъ. Эгюдъ старухи. Румянцовскій музей въ Москвѣ.

ступилъ частнымъ образомъ въ мастерскія двухъ профессоровъ — Лагрене и Валериани. Они познакомили его съ тою блестящей техникой въ писаніи матерій и аксессуаровъ, которыми онъ такъ щеголялъ впослѣдствіи въ своихъ портретахъ. Левицкій вошелъ въ моду — переписалъ весь дворъ Екатерины, вельможъ, ихъ женъ, дочерей, написалъ нѣсколько очаровательныхъ фигурокъ смолянокъ въ костюмахъ какой-то нелѣпой пасторали. Въ интимныхъ его портретахъ — его отца и брата —



меньше искусства, но больше простоты и жизни. Въ портретахъ императрицы онъ скучноватъ, холоденъ, официаленъ. Да и немудрено, когда его обязывали изображать ее въ храмъ мудрости Фелицей, сожигающей на алтарѣ макъ, какъ эмблему сна, съ закономъ подъ лапами свирѣпаго орла и съ кораблемъ, уплывающимъ въ море. Нельзя не отмѣтить того факта, что Левицкій никогда не бывалъ за границей, и это не мѣшаетъ ему быть однимъ изъ самыхъ блестящихъ художниковъ XVIII вѣка и стоять наравнѣ съ лучшими англійскими живописцами; недаромъ Дидро предпочиталъ свой портретъ его работы всѣмъ европейскимъ знаменитостямъ.



Рис. 473. Венеціановъ. Портреты дочерей художника.



Рис. 474. Кипренскій. Садовникъ. Музей Императора Александра III.

Въ 1757 году состоялся указъ объ основаніи Академіи Художествъ. Пока, временно, ее основали при Московскомъ Университетѣ; но 4 ноября 1764 года она получила реальную оболочку самостоятельнаго учрежденія. Кокориновъ построилъ великолѣпное зданіе, и Екатерина торжественно его открыла. Начинанія были превосходныя, но дальнѣйшее теченіе дѣлъ не оправдало розовыхъ надеждъ.

Президентомъ Академіи былъ назначенъ Иванъ Ивановичъ Бецкій, этотъ несправимый идеалистъ, западникъ, мечтавшій обновить человѣчество при помощи правильно поставленныхъ воспитательныхъ



домовъ. Сходный въ профиль съ императрицей, бывшій другъ ея матери, пользовавшійся такимъ уваженіемъ Екатерины, что она при интимныхъ встрѣчахъ цѣловала у него руку, — Бецкій рѣшилъ и Академію Художествъ наполнить идеальными художниками. Для этого навезли изъ воспитательныхъ домовъ пятилѣтнихъ мальчи-

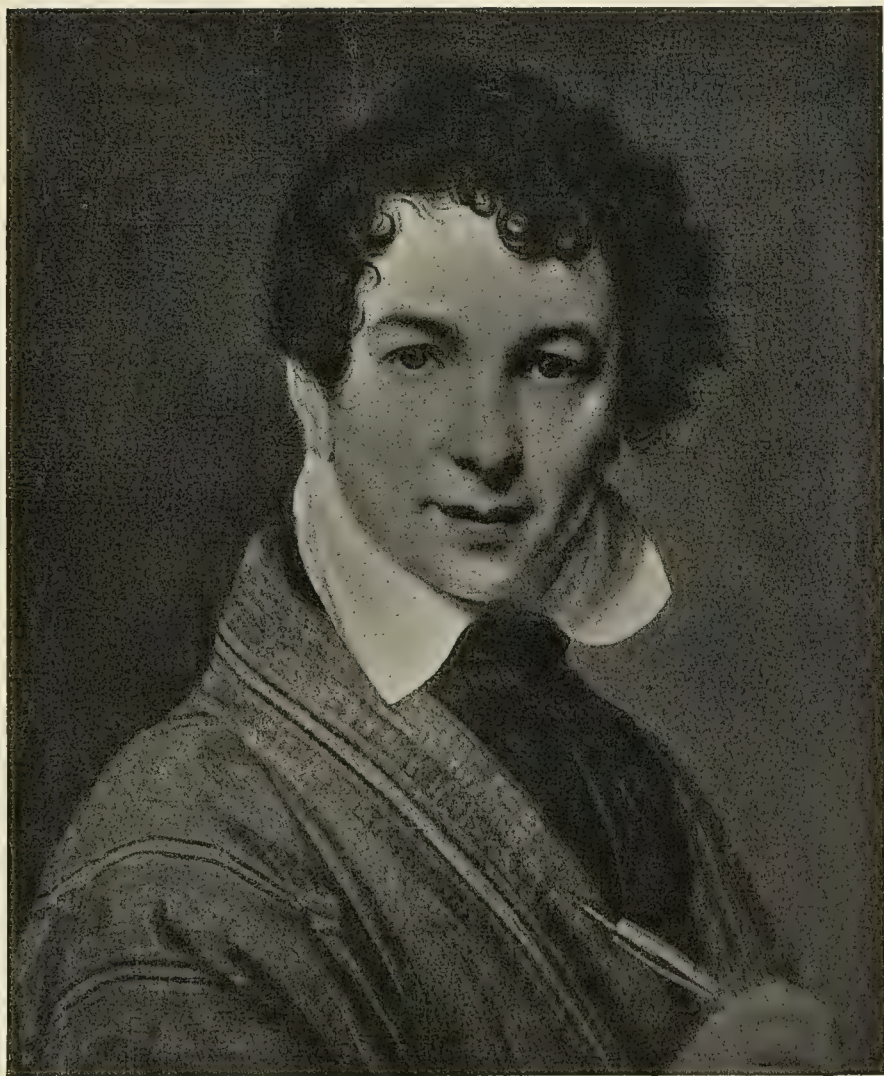


Рис. 475. Кипренскій. Портретъ самого художника.

ковъ изъ тѣхъ, что поздоровѣе, и инспекторомъ надъ ними сдѣлали Жана-Мари Кювалье, имѣвшаго только то отношеніе къ искусствамъ, что онъ состоялъ красильщикомъ на обойной фабрикѣ. Не стѣсня свободы человѣческаго духа, Бецкій не велѣлъ принуждать дѣтей къ ученью, а требовалъ, чтобъ они только хорошо говорили по-французски. Поэтому Академія наводнилась французами-гувернерами. Двадцать лѣтъ тянулся этотъ режимъ, и въ концѣ концовъ, когда пьянство и воровство среди юныхъ



питомцевъ стало зауряднымъ явленіемъ, самъ Бецкій заявилъ, что юноши не оправдали надеждъ, возлагавшихся на нихъ отчизной, и только позорятъ націю.

Прошло много времени, пока Академія получила приличный обликъ. Президенты мѣнялись, но пользы не было никакой, и только когда появился на этомъ мѣстѣ Александръ Николаевичъ Оленинъ и вице-президентомъ гр. Федоръ Петровичъ Толстой (о немъ будетъ рѣчь ниже),—а произошло это только въ 1817 г.,—Академія приняла видъ серьезнаго училища.

Изъ толпы неудачныхъ питомцевъ ея все же выходили кой-какіе художники, хотя и не крупнаго калибра, но разду-



Рис. 476. Кипренскій. Женскій портретъ. Частная коллекція въ Кіевѣ.



Рис. 477. Варнекъ. Автопортретъ.

тые Академіей въ первоклассные таланты. Изъ нихъ, въ порядѣ ихъ рожденія, слѣдуетъ упомянуть Лосенка и Угрюмова.

Антонъ Павловичъ Лосенко родился въ 1737 году, умеръ въ 1773-мъ, и оказалъ несомнѣнное вліяніе не только на рядъ послѣдующихъ художниковъ, но и на ихъ дальнѣйшее поколѣніе, даже на Брюллова и Бруни. Несмотря на малороссійскую фамилію, отецъ и мать Лосенка были великоруссы и только переселилась на Украину, гдѣ Лосенко занимался поставками и подрядами для арміи и гдѣ, вѣроятно, его фамилія получила малороссійское окончаніе.





Рис. 478. Тропининъ. Кружевница.

Въ 1744 году регентъ придворнаго пѣвческаго хора, объѣзжавшій Малороссію и набравшій мальчиковъ съ голосами, былъ пораженъ прекраснымъ голосомъ маленькаго Антоши, къ этому времени уже осиротѣвшаго. Скоро онъ попалъ въ Петербургъ и былъ замѣченъ императрицею Елизаветой, любившей хоровое пѣніе. Но, занимаясь въ хорѣ, онъ и его два товарища, Головачевскій и Саблучевъ, стали въ то же время учиться рисованію у художника Аргунова. Въ переходномъ возрастѣ



къ возмужалости трое товарищей одновременно спали съ голоса, и ихъ пришлось исключить изъ хора. Тогда они всецѣло перешли въ вѣдѣніе Аргунова, крѣпостного художника графа Шереметева. Учились они у него пять лѣтъ и пять мѣсяцевъ. Результаты этого обученія, въ видѣ портретовъ и картинъ, были представлены на усмотрѣніе императрицы, и всѣхъ троихъ приказано было зачислить „подмастерьями живописи“ въ Академію Художествъ. Лосенко поступилъ въ ученики къ портретисту Ротари, написалъ очень удачный портретъ Сумарокова и, черезъ полтора года по

вступленіи въ Академію, былъ уже посланъ для усовершенствованія за границу съ содержаніемъ по 350 р. въ годъ. Въ Парижѣ Лосенко пробылъ два года, написалъ нѣсколько портретовъ подъ руководствомъ старика Рету и картину „Чудесный ловъ рыбы“. Матеріальное положеніе Лосенка было уже настолько хорошо, что, уѣзжая въ 1762 году изъ Парижа, онъ могъ подарить своему профессору 120 рублей деньгами и ѣхать не моремъ, а черезъ Нидерланды и Германію въ собственной коляскѣ. „Чудесный ловъ рыбы“ произвелъ въ Академіи огромный эффектъ, и совѣтъ рѣшилъ отправить его еще на четыре года за границу.

Въ Парижѣ онъ попалъ въ мастерскую Вьенна, учителя Давида, который отнесся къ Лосенку, какъ къ ученику, отправивъ его въ натурный классъ. Несмотря на усердныя занятія, на конкурсъ онъ допущенъ не былъ, но тѣмъ не менѣе написалъ программную работу, вѣроятно, не хуже своихъ сотоварищей — извѣстное „Принесеніе Исаака въ жертву“, находящееся теперь въ галлерей нашей Академіи.

Получивъ первую медаль отъ парижской Академіи, молодой художникъ направился въ Римъ для изученія антиковъ и копированія Рафаэля. Тамъ написаны были имъ „Каинъ и Авель“, появившіеся на выставкѣ въ Петербургѣ въ 1770 году. Къ этому времени Лосенко возвратился въ Россію и былъ назначенъ профессоромъ въ Академію. Здѣсь онъ снискалъ любовь своихъ учениковъ, усердно работая вмѣстѣ съ

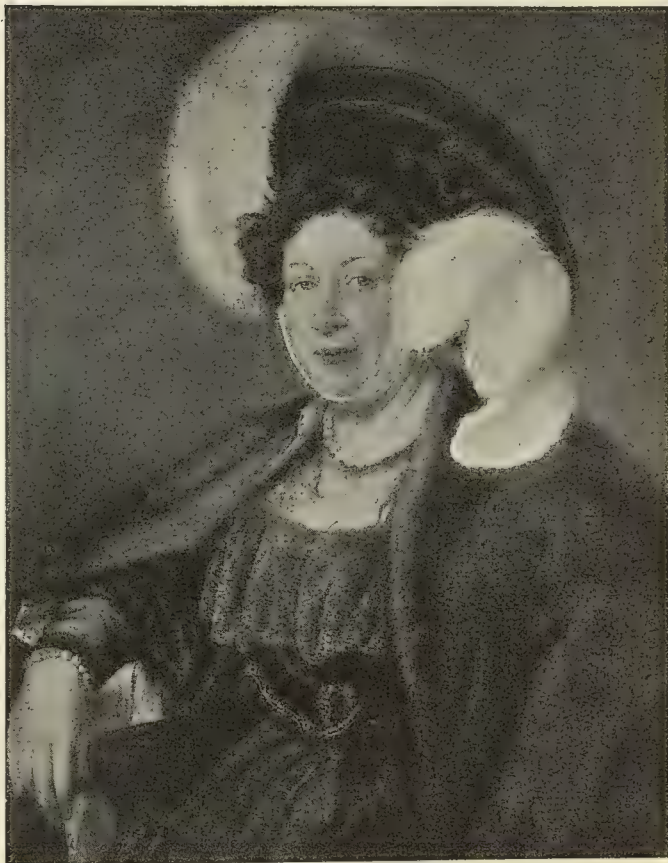


Рис. 479. Тропининъ. Графиня Зубова.  
Третьяковская галерея въ Москвѣ.



ними въ этюдномъ классѣ, и вскорѣ былъ сдѣланъ директоромъ Академіи. Картины его, относящіяся къ этому періоду, довольно слабы. Имѣвшая большой успѣхъ у современниковъ композиція „Владиміръ и Рогнеда“—одно изъ самыхъ слабыхъ произведеній художника какъ по исполненію, такъ и по концепціи. Заботы по Академіи,—такъ какъ исполненіе директорской должности, за болѣзнь Кокоринова, легло на



Рис. 480. Тропининъ. Портретъ сына художника. Третьяковская галлерей въ Москвѣ.

него всецѣло, — занятія съ учениками, составленіе курса анатоміи, наблюденіе за Эрмитажемъ — все это подорвало его слабое здоровье, и онъ умеръ 36 лѣтъ, въ ноябрѣ 1773 г.

Но лучшей его вещью все-таки надо назвать образъ Андрея Первозваннаго, еще болѣе выигравшій отъ хорошей гравюры Берсенева.

Григорій Ивановичъ Угрюмовъ (1764—1823) задавался болѣе крупными задачами, чѣмъ его учитель Лосенко. Онъ увлекался огромными композиціями, рисовалъ фигуры



свыше натуральной величины, не отличаясь ни вкусомъ ни колоритомъ. Тѣмъ не менѣе онъ пользовался огромнымъ успѣхомъ среди современниковъ, благодаря той приподнятой ложно-классической условности, съ какою онъ трактовалъ историческіе сюжеты. Изученіе мастеровъ эпохи Возрожденія въ періодъ его пенсіонерства въ Римѣ про-



Рис. 481. Сильвестръ Щедринъ. Водопадъ въ Тиволи. Третьяковская галлерея въ Москвѣ.

скользнуло по немъ чисто-внѣшнимъ образомъ: до глубины міросозерцанія итальянскихъ мастеровъ онъ не дошелъ. Лучшими его картинами считаются двѣ огромныя композиціи, исполненныя по заказу императора Павла Петровича въ самомъ концѣ прошлаго столѣтія для только-что выстроеннаго Михайловскаго замка: „Взятіе Казани“ и „Призваніе Михаила Ѳеодоровича Романова на царство“. Первая изъ картинъ представляетъ царя казанскаго Эдигера въ горностаевомъ халатѣ, неловко склонившагося у самыхъ ногъ бѣлаго коня царя Ивана, который, кажется, вотъ-вотъ раз-



давить его своими копытами. На Грозномъ фантастическая корона; сзади Эдигера—его жены, скорѣе похожія на переодѣтыхъ турчанками фрейлинъ, чѣмъ на казанскихъ татарокъ. Особенно непріятно поражаетъ въ композиціи то, что художникъ обрѣзалъ ее какъ разъ за спиною царя Іоанна, не показавъ задней части его лошади. Парная ей картина, изображающая „Призваніе Михаила на царство“, несмотря на свою театральность, все же кажется болѣе естественной (см. рис. 461). Обѣ кар-



Рис. 482. Сильвестръ Щедринъ. Старый Римъ. Третьяковская галерея въ Москвѣ.

тины громадны; вышиною онѣ до двухъ сажень и въ ширину болѣе сажени. Въ Академіи имѣется его картина: „Испытаніе силы Яна Усмовича“ — извѣстное лѣтописное сказаніе о единоборствѣ русскаго и печенѣга. Быкъ написанъ очень плохо, съ человѣчьими глазами; самъ Янъ изображенъ римляниномъ, а Владиміръ—какимъ-то королемъ Лиромъ, сидящимъ среди поля въ палаткѣ, но въ коронѣ.

Знаменательно то обстоятельство, что, пока Академія фабриковала Лосенка и Угрюмова—на свободѣ пышнымъ цвѣткомъ распустился превосходный талантъ Владиміра Лукича Боровиковскаго (1757—1825), одного изъ превосходнѣйшихъ портретистовъ конца XVIII и начала XIX вѣка. Хохоль по происхожденію, онъ попалъ



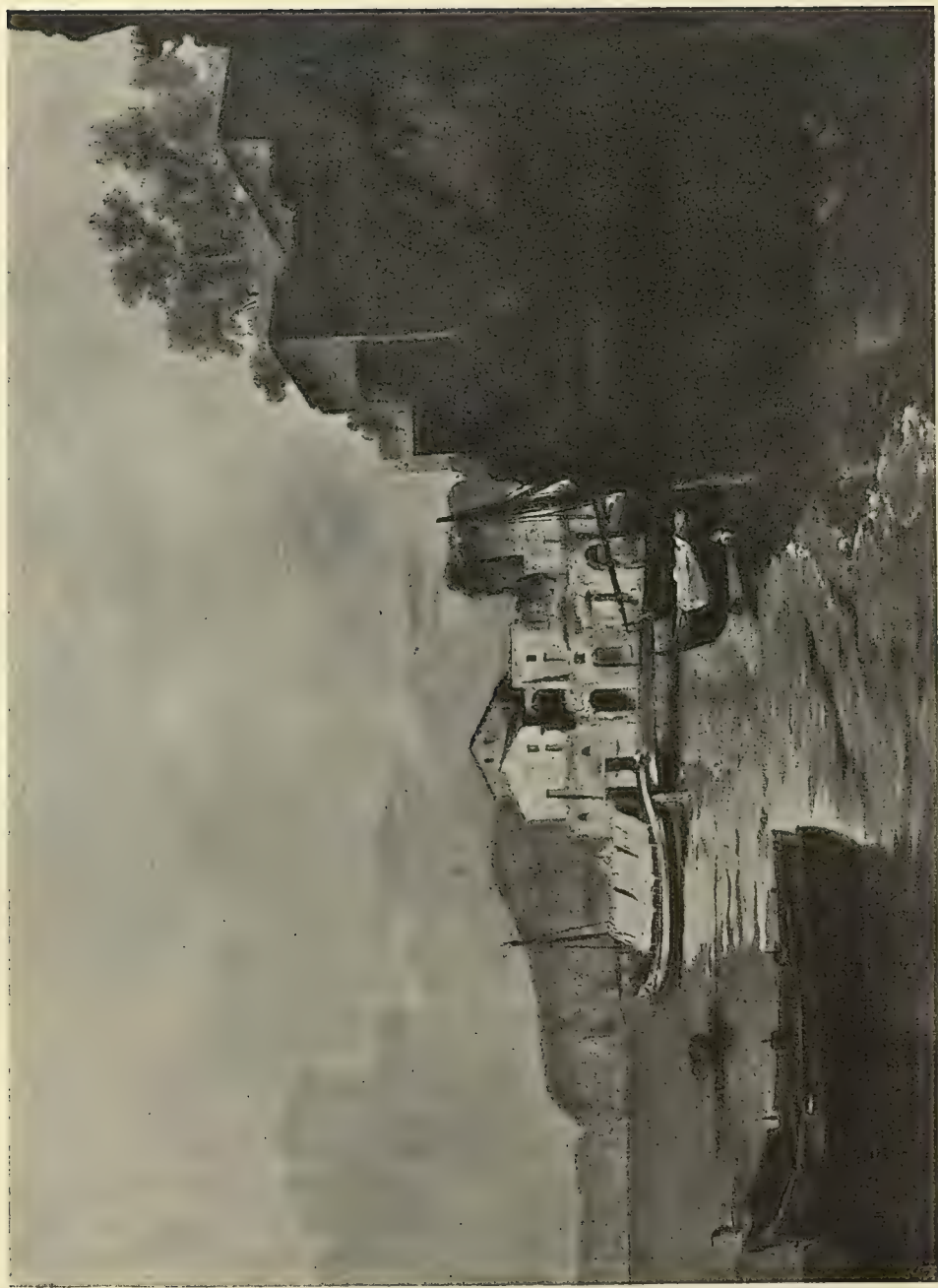


Рис. 483. Сильвестръ Щедринъ. Окрестности Неаполя. Музей Александра III въ С.-Петербургѣ.



въ Петербургѣ къ своему земляку Левицкому (а потомъ къ Лампи), и они сумѣли выхолить и выводить его превосходное дарованіе.

Многіе любители и знатоки въ восторгѣ отъ его образѣвъ, въ особенности отъ Благовѣщенія въ Казанскомъ соборѣ. Но намъ, современникамъ, кажутся и ангель и Богоматерь такими жеманными, напомаженными и вылощенными, что мы готовы признать за что угодно эту доску, но только не за икону. Если мы сравнимъ его ангела съ ангеломъ древней мозаики кievскаго Софійскаго собора, а Божью Матерь—съ „Нерушимой Стѣной“ того же храма, то поймемъ, какой громаднѣй шагъ назадъ сдѣлала иконопись послѣ крутого поворота къ итальянской школѣ.



Рис. 484. Сильвестръ Щедринъ. Терраса. Румянцовскій музей въ Москвѣ.

Зато портреты у него являлись иногда изумительными. Онъ превосходно владѣлъ гаммой красокъ и придавалъ нелѣпымъ по сочетаніямъ цвѣтамъ екатерининскихъ и alexандровскихъ мундировъ ласкающую глазъ гармонію, ни на іоту не отступая отъ натуры. У него одного была тайна такъ разрѣшать игру брильянтовъ и жемчуговъ на груди кавалерственныхъ сановниковъ, что изъ обыкновенныхъ орденовъ получался цѣлый красочный аккордъ. Всѣ портреты его проникнуты какой-то чувственностью, гораздо болѣе рѣзко подчеркнутою, чѣмъ у Левицкаго, болѣе совершеннаго въ рисунокѣ, чѣмъ Боровиковскій.

Отмѣтивъ далѣе Щукина, Степана Семеновича (1758—1828), написавшаго портретъ Павла I, считавшійся наиболѣе удачнымъ (быть-можетъ, послѣ бюста Колло), и Алексѣя Петровича Шебанова (1764—180?), писавшаго портретъ Екатерины II,—



придется нѣсколько дольше остановиться на Алексѣѣ Егоровичѣ Егоровѣ (1776—1851). Онъ былъ прямымъ послѣдователемъ Лосенка, любимымъ ученикомъ Угрюмова; императоръ Александръ I прозвалъ его „знаменитымъ“. Дѣтство его было довольно оригинально: родился онъ въ 1776 году въ улусѣ калмыцкой орды, бѣжавшей въ китайскія владѣнія; захваченный казаками, посланными въ погоню за ордой, онъ былъ крохотнымъ ребенкомъ доставленъ въ Москву и сданъ въ воспитательный домъ, откуда мальчикомъ былъ переведенъ въ Академію Художествъ. Отправленный



Рис. 485. Алексѣевъ. Видъ набережной Невы отъ крѣпости Третьяковская галлерей въ Москвѣ.

за границу, онъ дѣятельно изучалъ Рафаэля и, глубоко-религіозный по натурѣ, впалъ въ мистицизмъ. Принимаясь за обработку библейскаго или евангельскаго сюжета, онъ подготовлялъ себя къ его исполненію постомъ и молитвой; во снѣ онъ нерѣдко видѣлъ фантастическія композиціи, которыя и переносилъ потомъ на бумагу. Онъ всегда отказывался отъ писанія портретовъ, говоря, что съ людей онъ изображенія не пишетъ. Впрочемъ, это не помѣшало ему оставить по себѣ въ Римѣ почти разбойничью славу, благодаря той невѣроятной физической силѣ, какою онъ былъ одаренъ. Произведенія его дорого цѣнились: еще пенсіонеромъ Академіи онъ продавалъ въ Римѣ свои эскизы за своеобразную плату—сколько уложится на площади рисунка золотыхъ монетъ. Скончался онъ въ 1851 году, впавъ въ немилость у императора Николая I за плохо исполненные заказы, почему его даже приказано было исключить изъ совѣта Академіи. Эрмитажъ обладаетъ двумя значительными





Рис. 486. Алексѣевъ. Наводненіе 7-го ноября 1824 г. въ С.-Петербургѣ. Музей Александра III въ С.-Петербургѣ.





Венеціановъ. Утро помѣщицы.

Музей Александра III въ С.-Петербургѣ.



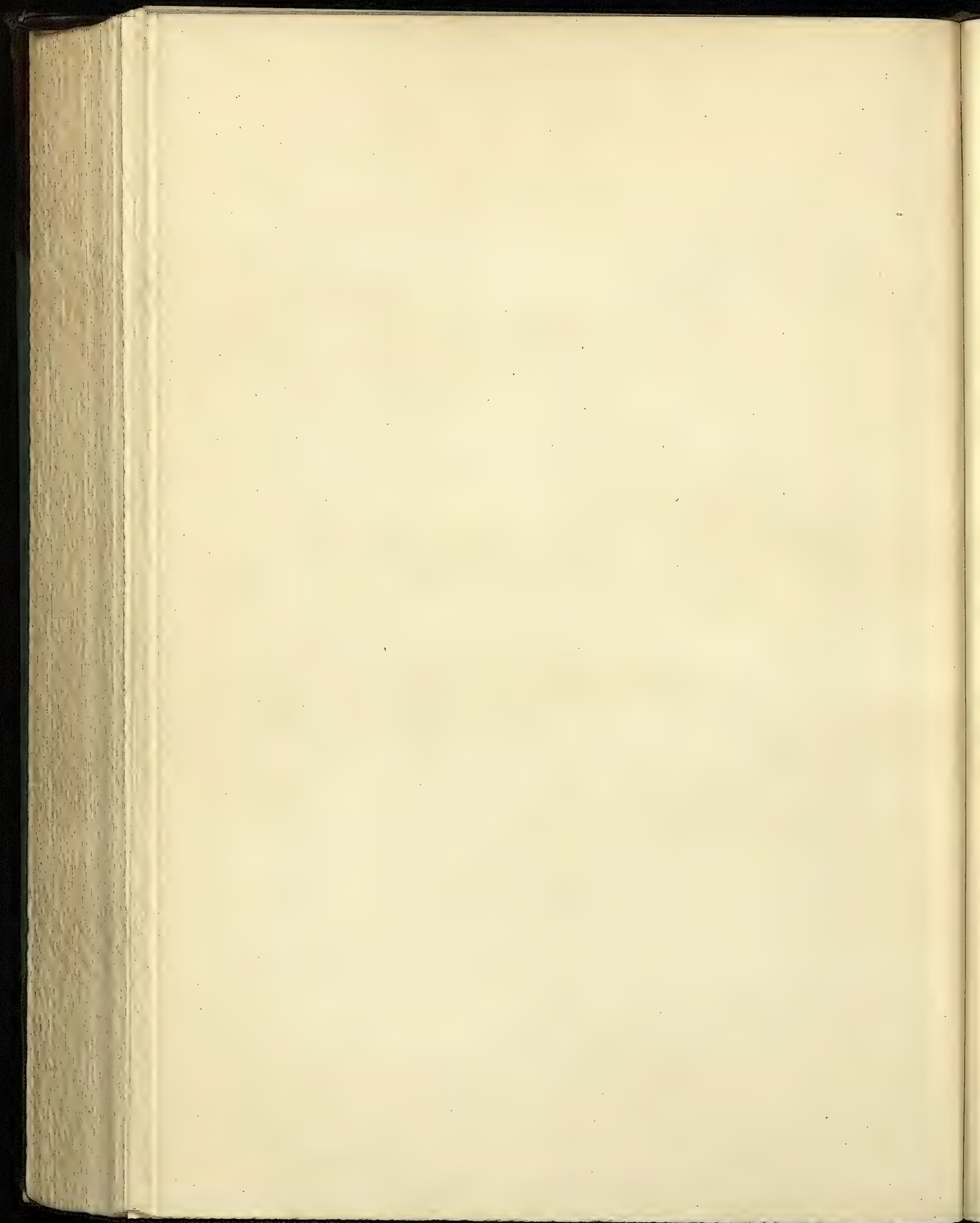






Рис. 487. Воробьевъ. Итальянскій видъ. Румянцовскій музей въ Москвѣ.

его произведеніями: „Св. Семействомъ“ и „Бичеваніемъ Спасителя“, которое справедливо считается лучшею изъ его картинъ. Вообще же работъ его чрезвычайно много, особенно въ петербургскихъ церквахъ: въ Академической церкви, въ Казанскомъ соборѣ, въ Таврической церкви, въ Конюшенной, Сенатской, Вознесенской и т. д.

„Исторія Искусствъ“. П. П. Гнѣдича. Т. III.





Рис. 488. Воробьевъ. Итальянскій видъ ночью. Третьяковская галлерей.



Рис. 489. Изъ альбома Брюллова. Эскизъ картины «Послѣдній день Помпеи». Изъ собранія И. С. Остроухова.





Рис. 490. Альбомъ Брюллова. Эскизъ картины «Послѣдній день Помпеи». Изъ собранія гр. П. С. Уваровой.

Современникомъ и сверстникомъ ему былъ Василій Кузьмичъ Шебуевъ, ученикъ Угрюмова, родившійся въ 1777 году и умершій въ 1855 году. Посланный въ Италію, онъ увлекся по преимуществу да-Винчи, занимаясь подобно ему пластической анатоміей, и издалъ въ послѣдствіи обширный курсъ антропометріи. Любимымъ его сюжетомъ была Тайная Вечера, которой онъ такъ увлекался въ композиціи да-Винчи. Огромная картина на этотъ сюжетъ была имъ написана для собора въ Тифлисѣ, но послана туда только копія. Особенно славился Шебуевъ прекраснымъ расписываніемъ плафоновъ. Въ актовомъ залѣ Академіи Художествъ есть эффектно написанный имъ на потолокъ Аполлонъ, несущійся на колесницѣ по облакамъ со своею сви-



Рис. 491. Изъ альбома Брюллова. Румянцовскій музей въ Москвѣ.



тою. Въ церкви Царскосельскаго дворца есть его колоссальный плафонъ, восхищавшій императора Александра I.

Въ 1779 году родился Алексѣй Григорьевичъ Венеціановъ (умеръ въ 1847 г.). Прошло 27 лѣтъ со дня его рожденія, прежде чѣмъ онъ почувствовалъ въ себѣ призваніе къ живописи. Былъ онъ сыномъ нѣжинскаго огородника, торговавшаго въ Москвѣ картинами. И Венеціановъ, къ счастью, не попалъ въ Академію, и, подобно Левицкому и Тропинину, судьба его сберегла для искусства. Нѣсколько лѣтъ копи-



Рис. 492. Изъ альбома Брюллова. Изъ собранія кн. П. С. Уваровой.

ровалъ онъ въ Эрмитажѣ всевозможныхъ мастеровъ, и вдругъ въ одинъ прекрасный день рѣшилъ, что дѣло совсѣмъ не въ манерѣ, что учиться нужно только у природы. „Повиноваться ей одной, не писать картинъ à la Рембрандтъ или à la Рубенсъ, но просто, такъ сказать—à la натура“.

Рѣшеніе его было созрѣвшее рѣшеніе мыслящаго художника. Въ началѣ двадцатыхъ годовъ, когда у Грибоѣдова какъ разъ слагалась идея его „Горя отъ ума“—первой глубоко-художественной по языку комедіи нравовъ, онъ бросилъ Петербургъ, заперся въ своей деревушкѣ, Тверской губерніи, и принялся за работу.





Рис. 493. Брюлловъ. Вел. кн. Елена Павловна съ дочерью.

Его „Помѣщица, распоряжающаяся по хозяйству“, хотя отчасти и отдаетъ голландцами, но все же по экспрессіи и превосходной живописи первая русская жанровая картина, безконечно болѣе высокая, чѣмъ потоги шестидесятниковъ-жанристовъ. Его „Гумно“—первая картина, поднесенная въ 1824 году императору, можетъ-быть, черезчуръ вылощена и приглажена, а фигуры разставлены слишкомъ симметрично, но не надо забывать, что то былъ первый опытъ художника. Если его крестьяне и крестьянки слишкомъ гладки и аккуратны, то не надо забы-



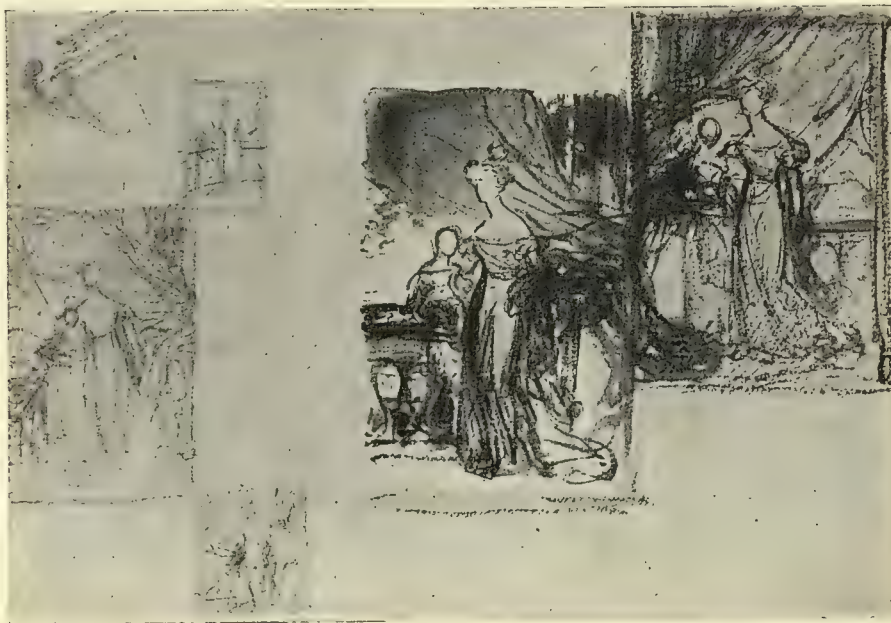


Рис. 494. Изъ альбома Брюллова. Эскизы для предыдущаго портрета.



Рис. 495. Изъ альбома Брюллова. Эскизъ для предыдущаго портрета.

вать, что картина́мъ этимъ болѣе восьмидесяти лѣтъ. Тридцать лѣтъ спустя послѣ ихъ появленія, Императорская сцена не допускала появленія актрисъ въ ситцевыхъ платьяхъ, считая это „низкимъ“ для искусства, и считала самымъ простымъ матеріаломъ для дѣвушекъ-мѣщанокъ—кисею. Особенно въ этомъ отношеніи причесана и умащена картина Венеціанова „Причащеніе умирающей“ (рис. 471)—быть-можетъ, самое плохое изъ его произведеній и потому заслужившее громкій успѣхъ еще при жизни автора.

Насколько сильно было вліяніе Венеціанова на его послѣдователей, видно по примѣру Плахова, Штернберга и Михайлова, которые схватили только внѣшніе недостатки учителя, а внутренней его силы и прелести письма не



поняли \*). Только одинъ Алексѣй Васильевичъ Тырановъ (1808—1859) пошелъ по слѣдамъ Венеціанова въ небольшой картинкѣ „Пріятели“, находящейся въ музеѣ Александра III. У четвертаго его ученика, Р. К. Михайлова—нѣтъ ни одной порядочной картины, кромѣ „Перспективнаго вида Античной залы“. Только Зарянко до извѣстной степени оправдалъ завѣты учителя. Но о немъ ниже.

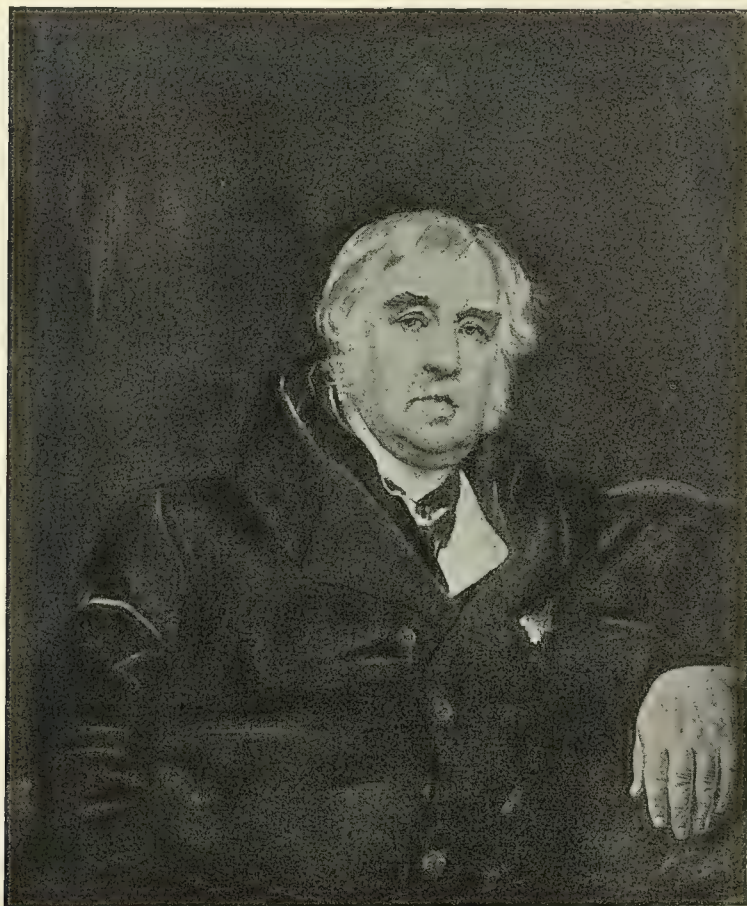


Рис. 496. Брюлловъ. И. А. Крыловъ. Румянцовскій музей въ Москвѣ.

Рядомъ съ Венеціановымъ надо поставить его современника, Ореста Адамовича Швальбе, извѣстнаго подъ именемъ Кипренскаго. Родился онъ въ 1783 г. незаконнымъ сыномъ бригадира Дьяконова и крещенъ въ селѣ Копорьѣ, подъ фамиліей Копорскаго, впоследствии измѣненной на болѣе благозвучную фамилію Кипренскаго. Онъ былъ отпущенъ на волю (какъ записанный крѣпостнымъ) и попалъ въ Академію Художествъ. Оттуда онъ былъ посланъ за границу. Насколько силенъ былъ его талантъ, видно изъ того, что когда въ Римѣ онъ выставилъ портретъ отца,

\*) Въ музеѣ Александра III есть три картины Плахова и четыре Штернберга, прозваннаго русскимъ Тенирсомъ, но художника весьма поверхностнаго.





Рис. 497. Брюлловъ. Г. Н. и В. Л. Оленины. Частная коллекція.

то его сочли за живопись Рубенса. Флорентинская галлерея Уффици предложила ему написать собственный портретъ для собранія изображеній великихъ художниковъ.

Портретовъ Кипренскаго много. Лучшій—Пушкина. Въ портретѣ Дениса Давыдова поражаетъ какая-то тупость выраженія, едва ли свойственная этому славному поэту. Онъ изображенъ въ эффектной позѣ, но съ лицомъ самаго зауряднаго около-точного. Гораздо лучше—общая пѣвучесть красокъ портрета, солидная, почти напо-





Рис. 498. Брюлловъ. Портретъ неизвѣстнаго.

минающая ванъ-Дейка. Но зато его жанры — въ родѣ „Отдыхающаго садовника“ (рис. 474) уныло-слащавы и въ настоящее время никакого интереса не представляютъ \*).

\*) Кипренскій, спокойный и холодный въ своихъ портретахъ, въ жизни былъ „страстнымъ авантюристомъ“. Онъ полюбилъ маленькую дѣвочку Мариулу, съ которой писалъ этюды въ Италіи. У нея родители были «развратные люди». Оставивъ любимое существо въ монастырѣ, онъ воротился въ Россію. Но здѣсь страсть снова охватила его, и онъ поскакалъ въ Италію, чтобы отыскать дѣвочку. Послѣ долгихъ романтическихъ походовъ, онъ нашелъ ее. Тутъ все было: и сладострастные кардиналы, подкупленные монахи, вороватые цыгане; въ концѣ концовъ онъ женился на Мариулѣ, но недолго наслаждался счастьемъ: черезъ нѣсколько мѣсяцевъ послѣ женитьбы онъ умеръ. Портретъ ея, съ намеками на романтическую исторію, былъ нѣкогда напечатанъ жандармскимъ офицеромъ Владиславлемъ въ его извѣстномъ альманахѣ «Утренняя Заря». Тамъ по копіи съ Кипренскаго—изображена дѣйствительно хорошенькая дѣвочка-ребенокъ, возбуждившая страсть Ореста Швальбе.





Рис. 499. Брюлловъ. К. Л. и М. Е. Нарышкины.  
Собраніе В. Л. Нарышкина.

прославленный портретъ Пушкина значительно уступаетъ Кипренскому. У Кипренскаго чувствуется африканское происхожденіе поэта: форма лба, волосы, рѣдкія брови, толстыя губы — все это рѣзко говоритъ о породѣ. У Тропинина все это сглажено, прилизано, сведено въ общую салонную гамму. Кипренскій очень тонко показалъ негритянскіе ногти Пушкина, скрестивъ на груди ему руки, — у Тропинина рука поэта отличается только его знаменитымъ перстнемъ.

И пейзажъ постепенно началъ пробивать себѣ дорогу. Первымъ значительнымъ пейзажистомъ явился у насъ Семень Ѳедоровичъ Щедринъ (1745—1804), обучавшійся въ Академіи и по-

Талантливымъ, хотя и болѣе слабымъ портретистомъ надо отмѣтить Александра Григорьевича Варнека (1782—1843), оставившаго много интересныхъ вещей, и Василя Андреевича Тропинина (1790—1857), писавшаго, особенно въ началѣ своей дѣятельности, хорошіе портреты. Иногда онъ впадалъ въ сентиментальную слащавость — его звали современники „русскимъ Грёзомъ“, — но писалъ онъ мягко, вкусно, широко. Его „Кружевница“ (рис. 478), несмотря на то, что больше походить на переодѣтую барышню, чѣмъ на дворовую дѣвку, — все же написана прекрасно и „смотреть“ на зрителя. Его



Рис. 500. Брюлловъ. Собственный портретъ.





Рис. 501. Брюлловъ. Графиня Ю. П. Самойлова съ дочерью.  
Музей Александра III въ С.-Петербургѣ.

сланный для усовершенствованія за границу. Никакихъ усовершенствованій изъ-за границы онъ не вывезъ, а исполненные имъ многочисленные заказы императора Павла обличаютъ въ немъ только посредственнаго художника. Важенъ онъ для исторіи искусства только какъ учитель Мартынова и своего племянника, Сильвестра Щедрина. Талантливѣе его былъ Алексѣевъ, Федоръ Яковлевичъ (1753—1824), хотя писалъ иногда въ готовыхъ тонахъ итальянскихъ мастеровъ. Въ всякомъ случаѣ, его нѣкоторые виды Москвы и Петербурга прямо драгоцѣнны для насъ, какъ пре-



восходные историческіе документы. Алексѣевъ интересенъ еще тѣмъ, что онъ ставитъ фигуры въ связь съ пейзажемъ, а не ради оживленія перспективы.

Ученикъ Щедрина, Мартыновъ, Андрей Ефимовичъ (1769—1826), писалъ самые разнообразныя пейзажи, до сибирскихъ включительно. Главная его заслуга—въ изданіи цѣлой серіи видовъ Петербурга, гдѣ не особенно умѣло со стороны внѣшней тех-



Рис. 502. Брюлловъ. Артистка Семенова.

ники, но очень проникновенно съ внутренней стороны художникъ передаетъ впечатлѣніе Петербурга начала XIX столѣтія—унылаго, напоминающаго сплошную гауптвахту, съ приземистыми скучными каменными ящиками и очаровательными бомбоньерками Растрелли.

Но главный толчокъ пейзажной живописи даетъ Сильвестръ Фёдоровичъ Щедринъ (1791—1830), рано погибшій для искусства и потому не составившій себѣ среди современниковъ столь громкаго имени, какъ Воробьевъ—художникъ гораздо болѣе дѣланный. Сильвестръ Щедринъ, пріѣхавъ въ Италію, весь отдался красотамъ неаполи-



танскаго залива, поселился въ Сорренто и безконечно писать его отвѣсныя скалы. Онъ тамъ и умеръ 38 лѣтъ, среди обожасмой имъ природы. Наслѣдство, оставленное имъ послѣдующимъ поколѣніямъ художниковъ—искреннее воспринятіе впечатлѣнія,



Рис. 503. Брюлловъ. Свиданіе. Акварель. Третьяковская галлерея въ Москвѣ.

что даетъ природа, безъ всякаго прикрашиванья и подмазыванья. По его стопамъ, болѣе чѣмъ по стопамъ Воробьева, устремились въ послѣдствіи Лебедевъ, Васильевъ и Клодтъ.

Воробьевъ, Максимъ Никифоровичъ (1787—1855), великолѣпнень въ панорамныхъ видахъ столицъ. Особенно хороша его „Бѣлая ночь въ Петербургѣ“, воспѣтая



Н. И. Гнѣдичемъ и А. С. Пушкинымъ. Значительно дѣланнѣе и слабѣе его политическіе виды. Они исполнены такъ условно, всѣ деревья такъ написаны на одинъ ладъ, что остается только одно: не вѣрить въ ихъ существованіе. Сравните „Замокъ святого Ангела“ Щедрина съ „Босфоромъ“ Воробьева, и вы увидите всю фальшь послѣдняго. Даже когда онъ рисовалъ Ковенскую губернію, она у него выходила похожей на ту же Палестину,—точно весь земной шаръ былъ выкроенъ по одной



Рис. 504. Брюлловъ. Конный портретъ.  
Третьяковская галлерей въ Москвѣ.

мѣркѣ, какимъ-то поденщикомъ,—какъ выразился Шекспиръ. И братья Чернецовы, въ послѣдствіи заваливавшіе выставки своими видами Италіи, Волги и Востока, тщательно поддерживали эти традиціи, пока ихъ мощно не стряхнули въ 60-хъ годахъ молодыя, свѣжія силы, пришедшія на смѣну старымъ.

Но Воробьевъ цѣнилъ высоко современниками, это былъ для любителей своего рода „Брюлловъ пейзажа“. Академіи вообще послѣ вступленія Оленина повезло, — и она дала двухъ крупныхъ художниковъ: Брюллова и Бруни.

Къ этому времени академическая техника окрѣпла, благодаря такимъ преподавателямъ, какъ Егоровъ и Ивановъ (отецъ знаменитаго Александра Иванова). Уже люди средняго таланта выходили съ хорошей

подготовкой. Къ такимъ художникамъ принадлежалъ Петръ Васильевичъ Басинъ (1793—1877), копировавшій по заказу Академіи въ Римѣ Рафаэля. Онъ написалъ большое количество образовъ, очень мало задаваясь религіознымъ настроеніемъ. Онъ рисковалъ уже писать большія композиціи, и въ музеѣ Александра III виситъ его „Сократъ, защищающій въ битвѣ при Потидеѣ Алкивіада“. Тамъ же есть его „Итальянскій разбойникъ“, „Орфей“, „Вознесеніе Богоматери на небо“, „Фавнъ Марсій учитъ Олимпію играть на цѣвницѣ“, „Мученическая кончина Дмитрія Солунскаго“ и т. д.

Эта смѣсь религіозныхъ сюжетовъ съ мифологическими какъ нельзя болѣе характеризуетъ эпоху, когда довелось выступить на художественное поприще Брюллову: требовалось мастерство трехъ родовъ—религіозная живопись, отнюдь не проникновенная, а только монументальная, романически-театральная, въ родѣ семействъ



калабрійскихъ разбойниковъ, одалисокъ, поцѣлуевъ у фонтана и землетрясеній; и наконецъ мифологическая — съ вакханками, фавнами, Діанами и Эвридиками. Всѣмъ этимъ качествамъ, несмотря на ихъ талантъ, удовлетворяли и Брюлловъ и еще болѣе его соперникъ, о которомъ будемъ говорить значительно ниже—Бруни.

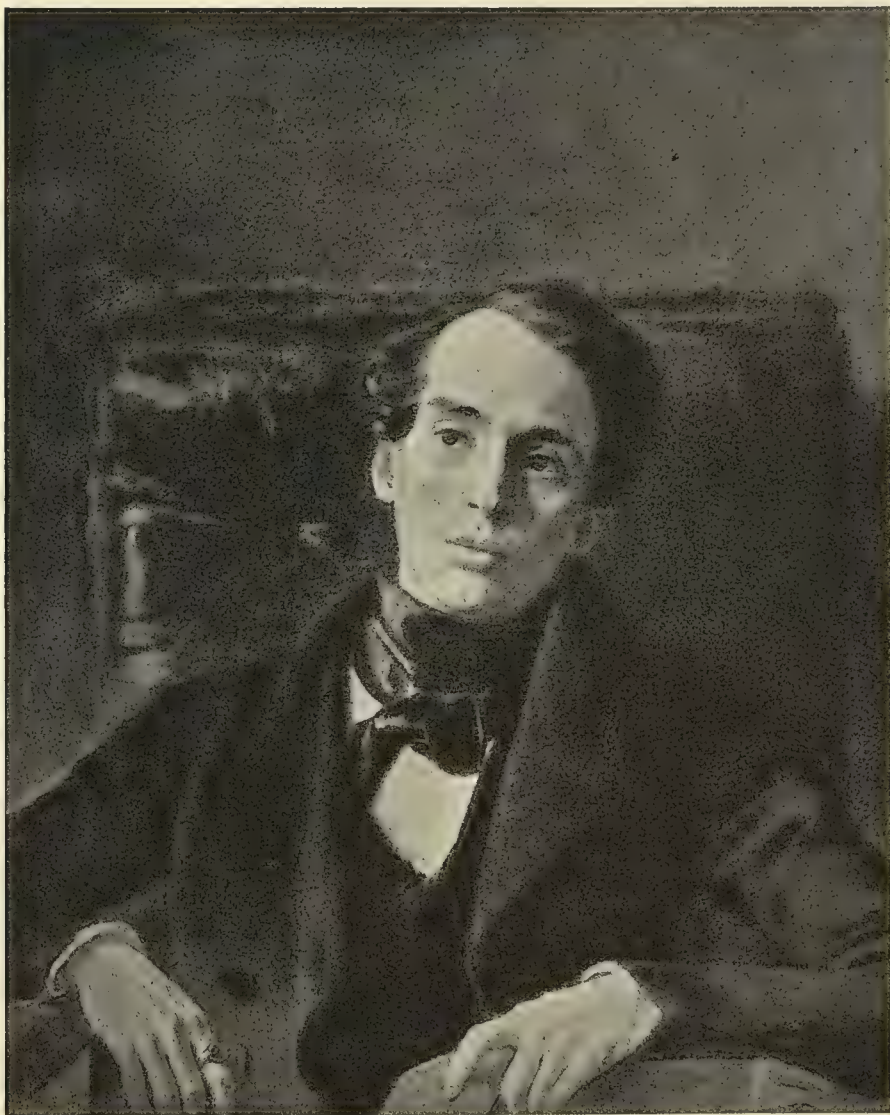


Рис. 505. Брюлловъ. А. Н. Струговщиновъ. Третьяковская галерея въ Москвѣ.

#### IV.

На Брюллова долгое время смотрѣли, какъ на художника, открывшаго собою новый періодъ въ исторіи русской живописи. Вѣрнѣе, его можно поставить въ концѣ того періода, который продолжался цѣлое столѣтіе, начиная съ основанія Академіи, и который подготовилъ почву съ чисто-внѣшней технической стороны для самостоятель-



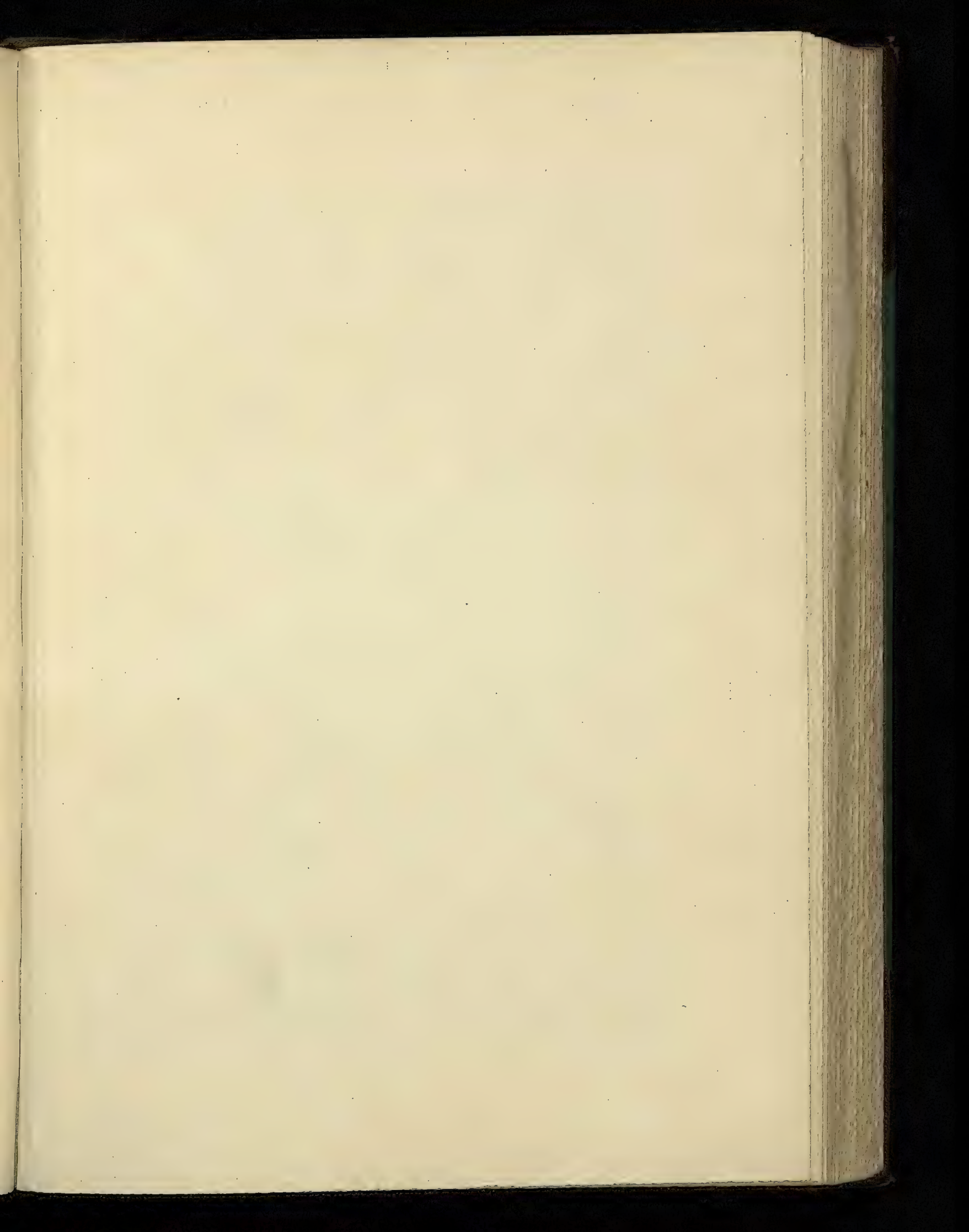
наго развитія русскаго искусства. Карлъ Брюлловъ блестящимъ образомъ заключилъ собою циклъ художниковъ, которые, слѣпо идя по дорогамъ, указаннымъ западнымъ искусствомъ, не только оставались рѣшительно чужды своей національности, но совершенно уклонялись отъ великихъ образцовъ эпохи Возрожденія. Большая или меньшая степень ихъ таланта разнообразила ту или другую сторону и технику ихъ произведеній, но самая разработка сюжета, то, что принято называть композиціей, отзывала вѣчно однимъ и тѣмъ же шаблономъ,—такъ что казалось, будто всѣ художники обучены въ общемъ строю извѣстнымъ приемамъ живописцами-фельдфебелями. Только въ портретной живописи чувствуется нѣкоторая свобода, иногда даже ширь личнаго дарованія художника; но стоить ему только перейти на жанровыя изображенія или на историческую картину, чтобы получилось вымученное, условное произведение, совершенно не отвѣчающее народному духу націи. Въ этомъ отношеніи живопись наша далеко отстала отъ литературы: уже въ 80-хъ годахъ XVIII столѣтія появились типы Простаковой, Скотинина, Митрофана и Цыфиркина, а къ 40-мъ годамъ нашего вѣка уже прошли передъ нами герои Грибоѣдова, Пушкина, Лермонтова и Гоголя.

Какъ сказано выше, Брюлловъ является наиболѣе талантливымъ представителемъ отживающаго направленія живописи. Превосходный техникъ, возвышающійся порою до мастерства величайшихъ художниковъ,—напр., въ его „Распятіи“ и нѣкоторыхъ портретахъ,—онъ холоденъ и натянутъ, какъ композиторъ. Когда онъ берется за сюжеты изъ русской исторіи, они отзываются крайнею наивною и положительно лишены русскаго духа. „Осада Пскова“, правда, неоконченная, является сплошнымъ недоразумѣніемъ: до такой степени она далека отъ возможной дѣйствительности и отъ нашей исторіи. Даже „Послѣдній день Помпеи“—этотъ шедевръ Брюллова—не выдерживаетъ критики съ точки зрѣнія правдивой композиціи и подходит скорѣе къ фрескѣ въ театральномъ фойе, чѣмъ къ истинно-художественному произведенію, изображающему ужасное стихійное бѣдствіе.

Родился Брюлловъ въ 1799 году въ Петербургѣ отъ онѣмечившагося француза Bruléleau — художника-миниатюриста, который приучилъ сына съ самаго ранняго возраста къ владѣнію кистью и карандашомъ. 10-ти лѣтъ онъ поступилъ въ Академію, гдѣ очень скоро завоевалъ первенствующее положеніе среди своихъ товарищей. Преподавателемъ Брюллова былъ Егоровъ, восхищавшійся тою чистотою античнаго штриха, которой обладалъ Карлуша. Товарищи нерѣдко просили его исправлять ихъ рисунки, и тихонько, по ночамъ, въ спальняхъ онъ исправлялъ выкраденные изъ классовъ этюды. Когда наступило время конкурсовъ, молодой художникъ сумѣлъ изъ сухихъ позъ академическихъ натурщиковъ создавать аллегорическія картины, не довольствуясь точной передачей нагого тѣла, но выискивая мотивъ, почему именно въ такой позѣ можетъ быть изображенъ человекъ. Въ 1819 году онъ получилъ малую золотую медаль именно за такой этюдъ, превращенный имъ въ „Нарцисса, смотрящагося въ воду“. Къ этюду онъ приписалъ пейзажъ, для котораго сдѣлалъ эскизы въ Строгановскомъ саду на Черной рѣчкѣ, и кромѣ того изобразилъ въ воздухѣ Амура, улетающаго отъ самодовольнаго красавца.

Въ 1821 году Брюлловъ получилъ первую золотую медаль за программу:





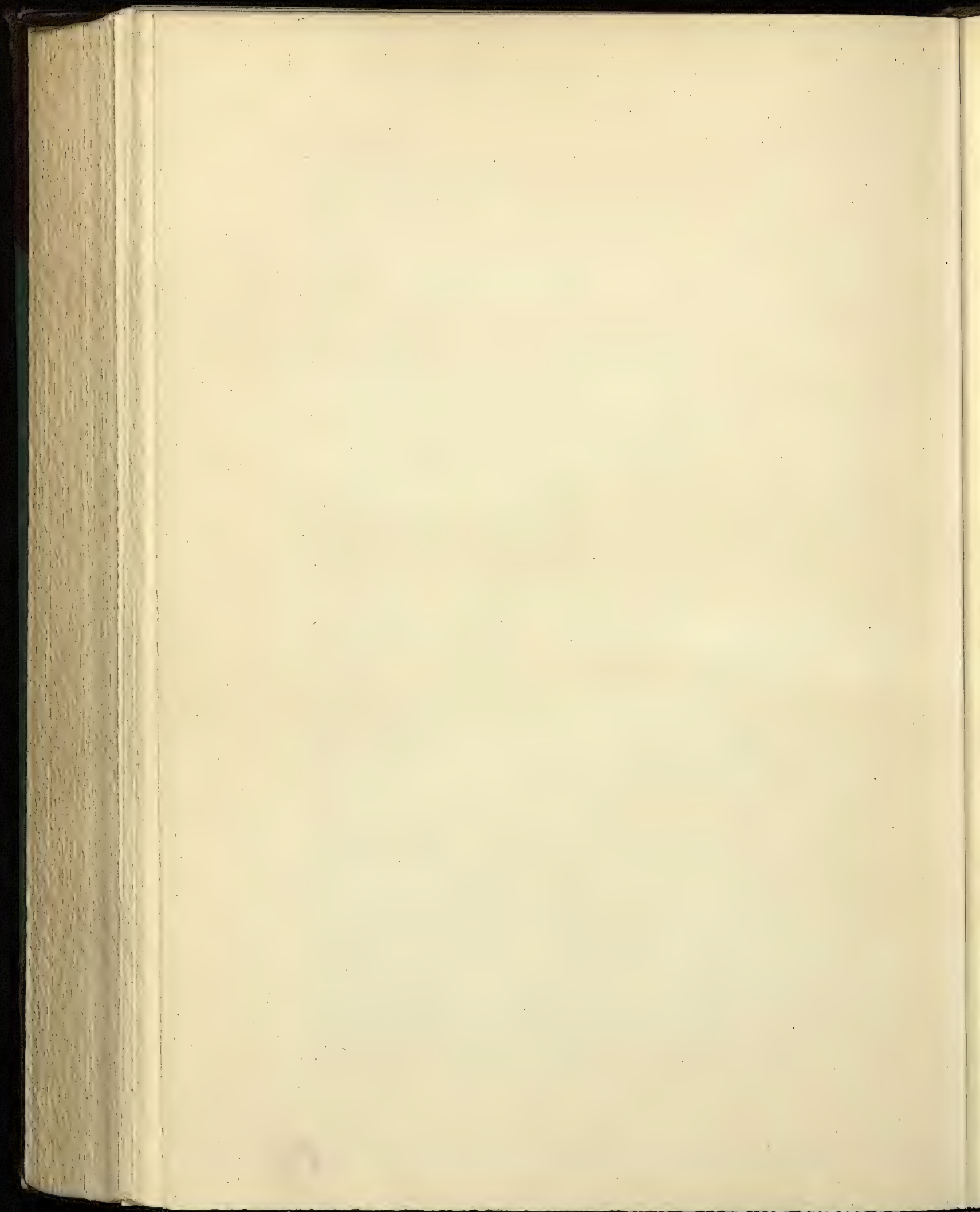




Брюлловъ. Последній день Помпеи.

Музей Александра III въ С.-Петербургѣ.







„Авраамъ и три ангела“. Сюжетъ этотъ былъ предложенъ академическимъ совѣтомъ для испытанія силъ молодыхъ художниковъ, при одновременномъ изображеніи элементовъ чудеснаго и реальнаго. Несмотря на весь свой талантъ, молодой художникъ, конечно, не отступалъ отъ ложно-классическихъ образцовъ французской школы XVIII столѣтія, и въ его ангелахъ чувствуется та же манерность, которою отличаются подобныя ему изображенія западныхъ мастеровъ. Утрированный классическій профиль ангеловъ, плащъ Авраама, драпирующійся условными складками, какъ на манекенѣ, отсутствіе какихъ бы то ни было археологическихъ данныхъ въ обстановкѣ библейскаго нѣмада—это именно тѣ черты, которыя были одобрены по преимуществу совѣтомъ профессоровъ. Но, во всякомъ случаѣ, миловидность ангеловъ, благородство типа Авраама, добросовѣстно выработанный пейзажъ выкупаютъ ту античную барельефность композиціи, которая составляла неизбѣжное требованіе всякой академической программы того времени. Послѣ этой картины, быть-можетъ, Брюлловъ еще долго пробылъ бы въ Академіи, выжидая очереди, когда ему придется выѣхать въ Италію, но въ это время какъ разъ образовалось Общество Поощренія Художествъ, которое нашло дарованіе Брюллова „необыкновеннымъ“ и опредѣлило отправить его въ чужіе края на собственное иждивеніе. Общество снабдило Брюллова инструкціей, въ которой требовало, чтобы пенсіонеръ писалъ въ Петербургъ свои впечатлѣнія, которыя онъ вынесетъ изъ обозрѣнія европейскихъ галлерей; далѣе былъ совѣтъ заняться серьезнымъ чтеніемъ и изучить практически языки настолько, чтобы „писать отчеты на діалектѣ той земли, въ которой будетъ находиться“. Маршрутъ путешествія былъ такой: три мѣсяца въ Дрезденѣ, для изученія Корреджо, Рафаэля и ванъ-Дейка; затѣмъ слѣдовалъ Мюнхенъ, гдѣ предложено было быть два мѣсяца, а въ концѣ концовъ слѣдовала Италія—Миланъ, Флоренція и Римъ.

Въ 1822 году Брюлловъ, вмѣстѣ со своимъ братомъ, архитекторомъ, выѣхалъ изъ Петербурга на Ригу, Полагенъ и Берлинъ. Осмотрѣвъ берлинскую и дрезденскую выставки, Карлъ Брюлловъ, пораженный Сикстинской Мадонной, особенно подчеркнул то обстоятельство, что у Рафаэля каждая черта *обдуманна*. Гораздо менѣе понравился ему въ Мюнхенѣ знаменитый въ то время художникъ Корнеліусъ; онъ нашелъ его сухимъ и условнымъ. Прибывши въ Римъ и внимательно принявшись за изученіе Рафаэля, онъ началъ постепенно понимать все безвкусіе итальянской живописи XVIII вѣка и обратился къ эпохѣ Возрожденія, какъ къ новому живительному источнику. Здѣсь онъ началъ серьезно довершать свое художественное образованіе, копируя статуи и фрески Ватикана и работая въ натурномъ классѣ. Къ этому періоду относится его „Дѣвушка у фонтана“, иначе называемая „Итальянскимъ утромъ“—картина, разошедшаяся въ Россіи во множествѣ литографій. Въ воображеніи художника начинается бродить цѣлый рядъ грандіозныхъ сюжетовъ: то онъ пишетъ „Юдиѣ“, то „Олега“ у воротъ Царьграда, то библейскіе сюжеты, то вакханаліи. Въ концѣ 1824 года онъ получилъ черезъ наше посольство заказъ написать копію съ „Аѳинской школы“ Рафаэля. Одновременно съ писаніемъ этого огромнаго фреска, онъ успѣлъ написать четырнадцать портретовъ и картинъ. Копія Рафаэля занимала его четыре года; по окончаніи этой работы онъ писалъ царскія двери, а затѣмъ весь отдался идеѣ написать „Послѣдній день Помпеи“, уже совершенно увѣренный въ своихъ



силахъ и обезпеченный до известной степени сбытомъ своей будущей работы богачу Демидову. По всѣмъ вѣроятіямъ, сюжетъ этотъ былъ ему навѣянъ оперой Паччини, имѣвшей огромный успѣхъ во всей Италіи и называвшейся „L'Ultimo giorno di Pompeia“. Задумавъ композицію, Брюлловъ съѣздилъ на мѣсто помпейскихъ раскопокъ, перечиталъ записки Плинія, скопировалъ позы найденныхъ подъ пепломъ помпейцевъ и, работая безъ перерыва надъ огромнымъ холстомъ два года, создалъ



Рис. 506. Брюлловъ. Дѣвочка. Акварель изъ собранія И. Е. Цвѣткова.

лучшее свое произведеніе, сохранившее до нашихъ дней весь блескъ и свѣжесть красокъ.

Художникъ задался цѣлью изобразить бѣгство жителей Помпей черезъ Геркуланскія ворота. Мѣстность, выбранная Брюловымъ для фона картины—улица, лежащая за городскими воротами, на мѣстѣ ея пересѣченія кладбищенской улицей. На картинѣ борются два освѣщенія: красное, собственно отъ изверженія, и синева-желтое, которымъ освѣтила первый планъ сверкающая молнія. Небо заволочено густыми, черными клубами дыма, такъ что дневной свѣтъ ниоткуда не проникаетъ. Конечно, то, что изображено Брюловымъ, далеко отъ той ужасной картины, которую рисуетъ Плиній. Очевидецъ ужасной катастрофы особенно подчеркиваетъ то обстоятельство,





Рис. 507. Брюлловъ. Князь А. Н. Голицынъ.

что все вокругъ тонуло во мракъ и сыпался такой густой пепель, что надо было непрерывно его стряхивать, для того, чтобы не быть навсегда засыпаннымъ.

Одинъ французскій критикъ, Ле-Норманъ, описывая въ журналъ «Temps» (въ 1834 году) впечатлѣнiе отъ картины Брюллова, говоритъ, что она написана совершенно въ тонъ манерныхъ мелодій и цвѣтистыхъ декорацій оперы Паччини, и любители, восхищавшіеся оперой, очень благодарны художнику за то, что онъ продол-



жасть то же впечатлѣніе и видъ театра. Въ этомъ рѣзкомъ отзывѣ есть извѣстная доза правды: позы, быть-можетъ, слишкомъ аффективны и краски слишкомъ рѣзки. Враги Брюллова обвиняли художника въ томъ, что слишкомъ ярко подчерк-



Рис. 508. Ивановъ. Первая половина. Первоначальные эскизы картины „Явленіе Христа народу“.

нута у него борьба язычества съ христіанствомъ, тогда еще едва народившимся и едва ли пріютившимся въ Помпеѣ. Но вся борьба у Брюллова выражена въ томъ, что представленъ христіанскій священникъ, спасающій церковную утварь, на ряду съ языческимъ жрецомъ, выразившимъ на своемъ лицѣ крайнее отчаяніе. Гораздо серьезнѣе обвиненіе художника въ томъ, что масса народа, которая тѣснится на широкой улицѣ, не соотвѣтствовала истинѣ событія: все населеніе Помпеи было въ день катастрофы за городомъ на праздникѣ, и этимъ объясняется то, сравнительно небольшое количество труповъ, которое найдено при раскопкахъ въ Помпеѣ.



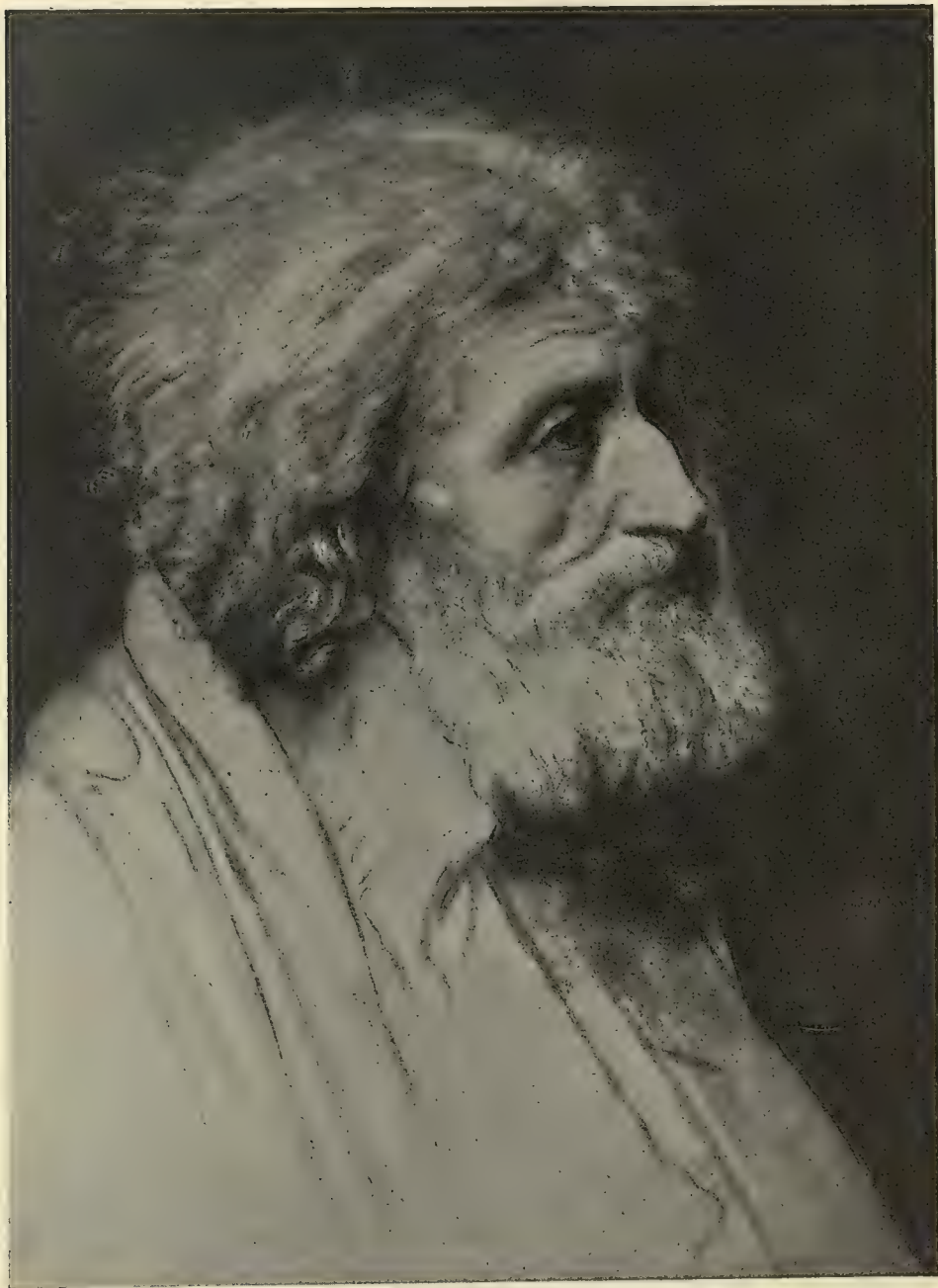


Рис. 509. Ивановъ. Голова апостола Андрея съ картины „Явленіе Христа народу“. Третьяковская галлерея въ Москвѣ.

Но какъ бы то ни было — успѣхъ „Помпей“ былъ громадный не только за границей, но и у насъ въ Петербургѣ. Это былъ апогеозъ его славы; наименованіе „геній“ раздавалось со всѣхъ сторонъ, Академія преклонялась передъ нимъ; молодые художники считали за честь быть его учениками. Пушкинъ на колѣняхъ выпрашивалъ у него на память эскизы; Жуковский, Глинка, Кольцовъ не разставались съ





Рис. 510. Ивановъ. Възнесеніе Христа Магдалинъ. Первоначальный эскизъ.





Рис. 511. Ивановъ. Обѣтованіе Бога Аврааму и Саррѣ. Эскизъ.

нимъ; государь и весь дворъ относился къ нему, какъ къ придворному художнику; говорили, что Брюлловъ открываетъ собою новую школу,—и никто не предполагалъ, что въ сущности пѣсня и Брюллова и всего предыдущаго теченія живописи уже спѣта, и въ будущемъ, кромѣ портретовъ и отдѣльных этюдовъ, ничего существеннаго художникъ не создастъ.

Брюлловъ понималъ, что въ Петербургѣ, въ круговоротѣ свѣтской жизни, онъ



не может совершенствоваться и идти вперед; онъ порывался душою въ Италію, но заказы отъ высочайшихъ особъ и иконы для соборовъ, доставлявшіе автору превосходный заработокъ, мѣшали ему вернуться къ живой искренней дѣятельности. Единственный заказъ, къ которому онъ относился искренно, была работа для купола Исаакіевского собора, гдѣ надо было написать рядъ святыхъ—патроновъ лицъ Императорскаго Дома. Подобно Микель-Анджело, онъ былъ готовъ расписать цѣлое небо и съ такимъ рвеніемъ занимался работой, что нерѣдко являлся въ соборъ раньше своихъ учениковъ. Но, къ сожалѣнію, слѣдуетъ сказать, что никакого особеннаго вдохновенія въ росписи Исаакіевского собора Брюлловъ не обнаружилъ, и его фрески ничего не прибавляютъ къ славѣ автора „Помпей“. Несравненно выше этой работы „Распятіе“, написанное художникомъ для петербургской лютеранской церкви. Но и здѣсь Брюлловъ-композиторъ достаточно слабъ и гораздо болѣе привлекаетъ къ себѣ вниманіе со стороны техники. Лица Богоматери, апостоловъ и женщинъ условны, шаблонны, а стоящая на колѣняхъ напоминаетъ Инесу де-Кастро—героиню довольно-таки неудачной исторической композиціи того же художника. Но театральность Инесы, быть-можетъ, совершенно соответствуетъ самому сюжету картины, тогда какъ отъ изображенія Распятія мы могли бы требовать гораздо большей экспрессіи и искренности. Зато торсъ Христа выписанъ превосходно, хотя уступаетъ по эффектности свѣтотѣни эскизу, помѣщенному въ настоящемъ изданіи.

Въ 1849 году болѣзнь сердца заставила его уѣхать изъ Россіи. Островъ Мадера въ значительной степени поправилъ его; однако, по пріѣздѣ въ Римъ, лѣтомъ 1852 года онъ внезапно умеръ и похороненъ на кладбищѣ Монте-Тесточіо.

Выше сказано, что Брюлловъ восхищался, какъ у Рафаэля все обдуманно. Подъ именемъ „обдуманности“ онъ подразумѣвалъ чисто-мозговой процессъ художника, а отнюдь не порывъ вдохновенія. Его не поразили Младенецъ своимъ внутреннимъ строемъ души, онъ не понялъ того, что свѣтилось духовнаго, мистическаго въ очахъ Мадонны. Слишкомъ много обдуманности и техники, и слишкомъ мало истиннаго художественнаго размаха сгубили и Брюллова и отчасти его соотечественника—Иванова. Оба оказались несчастными продуктами своего вѣка, который засушилъ ихъ таланты раньше времени.

Если посмотрѣть на первые альбомные наброски Помпей (рис. 489 и 490), то увидишь въ нихъ гораздо болѣе жизни и силы композиціи, чѣмъ въ законченной картинѣ. Говорятъ, Брюлловъ три раза переписывалъ группу дѣвушекъ, двигая ихъ все лѣвѣе, чтобы дать просторъ центру. Этотъ просторъ—губительнѣе всего и превращаетъ картину въ очень условную сцену, поставленную плохимъ режиссеромъ. На первоначальныхъ эскизахъ даже Помпея похожа на Помпей—улица узкая, перспектива надгробныхъ памятниковъ соответствуетъ дѣйствительности, тогда какъ въ картинѣ дѣйствіе перенесено на площадь.

„Раздвинувъ центръ“, Брюлловъ бросилъ на мостовую красавицу-брюнетку, которой такъ восхищался Гоголь. Онъ уложилъ ее въ самую соблазнительную позу, открывъ лѣвую дѣвственную грудь, мало соответствующую ребенку, далеко уже не грудному (маленькихъ грудныхъ дѣтей вообще художники никогда не изображаютъ). Этотъ чувственно-пикантный элементъ является очень характернымъ: картина должна



быть на все вкусы, а такъ какъ эпоха Брюллова требовала непременно обнаженій именно груди (остальное считалось неприличнымъ), то публикѣ преподносилась и эта деталь.

Ужаса „Послѣдній день“ не возбуждаетъ потому, что художнику рѣшительно не вѣришь. Его труппа статистовъ отнюдь не переживаетъ событія, а только притворяется испуганной. Таково изверженіе Везувія въ послѣднемъ актѣ „Фенеллы“, гдѣ „нѣмая изъ Портичи“, въ газовой юбочкѣ и атласныхъ башмачкахъ, съ разметающимися волосами, старается изобразить отчаяніе при видѣ бутафорскаго потока лавы, подкатывающагося къ портику. Между балетными туниками и плащами Брюллова—очень мало разницы. Вдобавокъ, впечатлѣніе такое, что лава течетъ куда-то вбокъ налѣво, всадникъ и колесница направляются, повидимому, къ этому потоку, а народъ бѣжитъ въ разныя стороны. Огромное количество обнаженныхъ спинъ и боковъ, отсутствіе у всѣхъ обуви и шляпъ дѣлаютъ картину еще болѣе шаблонной, а комическое паденіе колоннады налѣво въ глубинѣ—прямо-таки напоминаетъ дешевые эффекты масленичныхъ представлений.

Помимо всего этого, конечно, остаются прекрасно написанныя руки, ноги и головы, или, вѣрнѣе—прекрасно нарисованныя, потому что оперное освѣщеніе уничтожаетъ иллюзію естественности.

То же театральничанье чувствуется у Брюллова въ его картинѣ „Смерть Инесы де-Кастро“. Все стоятъ полукругомъ передъ капельмейстеромъ или суфлерской будкой. Герцогъ въ горностаевой шубкѣ похожъ на восковую фигуру. Дѣти—мурильевскіе амурѣ, только безъ граціи испанскаго художника, а сама Инеса своимъ лицомъ ровно ничего не выражаетъ, да и причесана скорѣе по модѣ 30-хъ годовъ. Лучше другихъ голова рыжаго убійцы, но и это оперный гримъ, а отнюдь не характеръ.

Брюллова упрекали за пристрастіе къ турчанкамъ и одалискамъ. Но если посмотреть на его „Бахчисарайскій фонтанъ“, то поневолѣ скажешь, что тутъ онъ на высотѣ задачи, какъ иллюстраторъ наивно-юношеской пушкинской поэмы, надъ которой подсмѣивался самъ поэтъ. Эти ничего не выражающія, хорошенькія личики, хотя едва ли имѣющія характеръ эпохи Маріи Потоцкой,—какъ разъ то, что могъ и долженъ былъ дать Брюлловъ при томъ направленіи, которое получилъ его безспорно крупный талантъ. Двѣ фигуры перваго плана малоудачны, но весь второй планъ очень хорошъ, несмотря на то, что отзывается болѣе Марлинскимъ, чѣмъ Пушкинымъ.

Но есть безпритязательныя вещи и у Брюллова, на которыя онъ самъ мало обращалъ вниманія и не придавалъ значенія. Такова акварель: „Постриженіе монахини“, находившаяся во дворцѣ великаго князя Сергія Александровича. Здѣсь и епископъ, и настоятельница монастыря, и сама постригающаяся, до мальчика съ кадиломъ включительно—прекрасно выписанный жанръ, если хотите, въ духѣ Фортюни. Напротивъ того, когда онъ придавалъ значеніе своей вещи и хотѣлъ ее написать—выходила зализанная противная фигура, въ родѣ Вирсавіи, что находится у Солдатенкова. Не говоря уже о томъ, что ни въ чемъ не чувствуется эпоха Псалтыря и Пѣсни Пѣсней,—сама по себѣ фигура крайне изломана и антиграціозна: голова повернута въ одну сторону, грудь—въ другую, ноги—въ третью. Руки заброшены надъ головой



совершенно неубѣдительно, и рѣшительно не вѣришь, что Вирсавія прикалываетъ къ волосамъ жемчужную нитку. Не хочется вѣрить, что одинъ и тотъ же художникъ писалъ превосходный портретъ великой княгини Елены Павловны и Вирсавію.

Да и вообще его портреты: Крылова, Вьельгорскаго, Голицына, Оболенскаго,

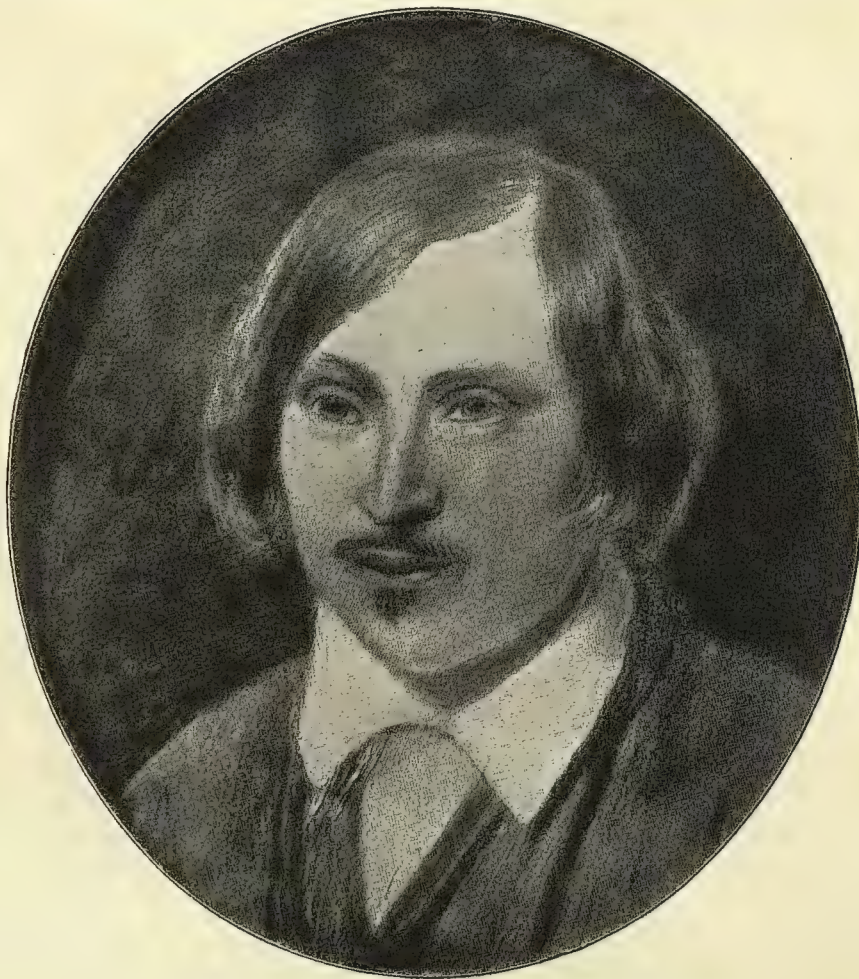


Рис. 512. Ивановъ. Н. В. Гоголь. Румянцовскій музей въ Москвѣ.

Болотова, Нестора Кукольника — лучшее, что сдѣлано художникомъ, и въ каждой коллекціи они составятъ превосходный вкладъ.

#### V.

Біографія Александра Андреевича Иванова несложна. Родился онъ въ 1806 году, мальчикомъ поступилъ въ Академію, гдѣ все время пользовался руководствомъ отца, чѣмъ возбуждалъ зависть въ товарищахъ. 18-ти лѣтъ онъ уже конкурировалъ на вторую золотую медаль программой: „Пріамъ проситъ тѣло Гектора“. Вслѣдъ затѣмъ на выставкѣ 1827 года появляется его композиція на первую золотую медаль: „Іосифъ толкуетъ сны хлѣбодару и виночерпію въ темницѣ“. За границу



пришлось ему ѣхать, какъ и Брюллову, на счетъ Общества Поощренія Художествъ; но ему предварительно, въ видѣ испытанія, данъ былъ сюжетъ еще для одной композиции: „Беллерофонтъ, отправляющійся въ походъ противъ Химеры“. Совѣтъ Общества, какъ бывало съ товарищами Иванова, предполагалъ, что ему помогаетъ отецъ, и потому хотѣлъ провѣрить его знанія, изолировавъ его въ мастерской. Выйдя побѣдителемъ изъ этого испытанія, Ивановъ отправился въ Римъ, куда и прибылъ осенью 1830 года. Здѣсь онъ написалъ нѣсколько эскизовъ масляными красками на библейскіе сюжеты и затѣмъ принялся за большую композицію: „Явленіе Христа Маріи Магдалинѣ“. Картиною этой (которую онъ писалъ пять лѣтъ) онъ сразу себя поставилъ и въ Римѣ и въ Петербургѣ на должную высоту. Если въ фигурѣ и въ головѣ Христа мало новизны и самобытности, зато экспрессія лица Маріи, гдѣ радость смѣшана съ недавними слезами, представляетъ одинъ изъ шедевровъ живописи. Вся композиція слажена въ стилѣ итальянскихъ мастеровъ XVII вѣка, отличается благородствомъ формъ и извѣстною условностью. Конечно, въ полуобнаженной фигурѣ Іисуса нѣтъ ничего общаго съ образомъ садовника, за котораго приняла Его въ утреннемъ туманѣ Марія, а сама Марія одѣта въ тотъ условный, странный костюмъ, въ который принято облачать современниковъ Іисуса, но который не имѣетъ ничего общаго съ еврейскимъ костюмомъ той эпохи.

Успѣхъ „Маріи Магдалины“ побудилъ Иванова немедленно приняться за колоссальную композицію: „Явленіе Мессіи народу“. Это было вторымъ и послѣднимъ произведеніемъ Иванова. Онъ писалъ его всю жизнь, много разъ переписывая и переделывая композицію, составивъ цѣлую галерею изъ этюдовъ головъ и торсовъ. По мѣрѣ того, какъ росъ внутренній строй міросозерцанія Иванова, увеличивались и требованія его къ своему произведенію. Каждое лѣто онъ посвящалъ писанію этюдовъ, а зиму безвыходно проводилъ въ своей мастерской. Для „Мессіи“ было сдѣлано 24 разныхъ композицій, и первоначальный эскизъ представляетъ настолько существенную разницу отъ окончательно выработанной картины, что ихъ можно назвать двумя совершенно различными произведеніями; не осталось буквально ни одной фигуры, которая цѣликомъ перешла бы съ перваго эскиза на послѣднюю композицію.

Ивановъ работалъ упорно, медленно идя шагъ за шагомъ къ намѣченной цѣли. Онъ тщательно подыскивалъ типы натурщиковъ для изображенія народа и апостоловъ, нерѣдко бралъ только нѣкоторыя черты, экспрессію глазъ или общее настроеніе поворота головы, и потомъ уже пользовался этими отдѣльными чертами для созданія того лица, которое носилось въ его воображеніи. Такъ, для головы Іоанна Крестителя имъ написанъ профильный этюдъ съ пожилой итальянки, которая поразила его вдумчиво-вдохновеннымъ выраженіемъ взгляда. Ивановъ писалъ и въ то же время учился. Въ его этюдахъ, рядомъ съ головой Христа, мы видимъ въ томъ же поворотѣ голову Аполлона, написанную съ антика; рядомъ съ головой смѣющагося раба—голову античнаго фавна; возлѣ головы старика—голову Лаокоона, и проч. Особенно долго онъ работалъ надъ типомъ Христа: этюды къ нему представляютъ цѣлую галерею,—тутъ много антиковъ, женскихъ головъ и головъ философовъ, и все это



потомъ соединяется въ одномъ лицѣ, со всѣми характерными чертами этюдовъ, но непохожемъ ни на одинъ изъ нихъ.

Время шло, а картина подвигалась впередъ чрезвычайно медленно. Общество нѣсколько разъ собиралось лишить его пенсіи; восторженные отзывы, приходившіе порой въ Россію о его колоссальномъ произведеніи, возбуждали все время интересъ и толки. Доступъ въ его мастерскую былъ свободенъ для всѣхъ, и всѣ могли воочию убѣдиться, какимъ религіознымъ сюжетомъ занялся художникъ. Онъ хотѣлъ изобра-



Рис. 513. Ивановъ. Женихъ, выбирающій серьги для своей невѣсты. Сцена изъ римской уличной жизни. Третьяковская галлерей въ Москвѣ.

зять тотъ моментъ, когда Христосъ впервые появился передъ народомъ, и Предтеча, указывая на Него, воскликнулъ: „Се Агнецъ Божій!“. Задача композиціи заключалась въ томъ, чтобы отразить на лицахъ крестьящихся впечатлѣніе отъ спокойной и величавой фигуры Мессіи, который шествуетъ изъ пустыни къ берегу Иордана. Здѣсь уже несравненно болѣе типичныхъ чертъ еврейства, чѣмъ въ первой картинѣ Иванова. Даже въ самомъ Христѣ (особенно въ томъ этюдѣ, что находится въ галлерей М. П. Боткина въ Петербургѣ) чувствуется семитическій типъ, выраженный весьма опредѣленно. Отдѣльныя головы апостоловъ превосходны; особенно хорошъ апостолъ Андрей и самъ Іоаннъ—голова, исключительная по экспрессіи.

То, что выше говорено о Брюлловѣ, можно сказать и объ Ивановѣ. И у него въ эскизахъ больше свободы и мощи, и онъ въ маленькихъ уличныхъ наброскахъ иногда возвышается до степени простого наблюдателя и искреннаго жанриста. Но стоило ему взяться за картину, какъ онъ начиналъ уступать времени и извращать первоначальный сюжетъ.



Первая его композиція „Явленія Мессіи“ сочнѣе, интереснѣе второй. По требованію Овербека, онъ далъ Іоанну крестъ, какъ эмблему *будущей* смерти Христа: до такого абсурда могли додуматься только назарейцы.

Въ картинѣ Иванова, конечно, реализма гораздо больше, чѣмъ въ „Послѣднемъ днѣ Помпей“, даже во второй, послѣдней композиціи, хотя группировка все же искусственна. Въ отдѣльности каждая фигура превосходна, но взаимная ихъ связь и логичность общаго страдаютъ.

Голова Іоанна — удивительный *chef d'oeuvre* по страстному вдохновенію и могучести. Но въ длинномъ торсѣ уже чувствуется какая-то натянутость и неловкость. Правая нога стоитъ твердо и опредѣленно, лѣвая же отставлена такъ, какъ будто Предтеча идетъ. Въ движеніи пальца, которымъ онъ указываетъ на Христа — старая традиція чинквечентистовъ, наивная и мало-изобрѣтательная. Голова Іоанна Бого-слова и вся фигура — необыкновенно ритмичны и, несмотря на академическія складки какой-то нелѣпой тоги, — вся порывъ и вдохновеніе. Голова апостола Андрея, удивительная въ этюдѣ, здѣсь, на картинѣ, мало-выразительна, и его протянутая рука — просто „жестъ“, ничего не обозначающій. Іуда манерничаетъ, и напрасно. Хорошо, что художникъ далъ ему отталкивающую красоту, но въ лицѣ мало загадочности: это просто іезуитъ изъ крещеныхъ евреевъ.

Самъ Мессія, безотносительно ко всей композиціи, имѣетъ громадныя достоинства. Это типъ, уже до того далекій отъ прилизанности Торвальдсена, проявившейся въ Ивановской „Магдалинѣ“, до того самобытный, что уже одно это заслуживаетъ похвалы. Въ фигурѣ и движеніи есть мистицизмъ. То упорство, съ какимъ художникъ добивался идеализаціи своего типа, сравнивая могущественныя, обожествленныя черты Зевса и Аполлона, заслуживаетъ особаго вниманія. Быть-можетъ, по перспективѣ фигура Христа слишкомъ велика и слишкомъ жестко выписана, но это не мѣшаетъ ей оставаться исключительно одухотворенной.

Перспектива въ картинѣ Иванова вообще сомнительна. Если взять размѣры старика, выходящаго изъ воды, и старика, стоящаго на краю справа, — получится несообразность. Вся правая группа нагромождена въ видѣ башни и кончается двумя всадниками, какъ будто конными ликторами, предшествующими Христу.

Что касается слушателей — крещаемыхъ, то тутъ слѣдуетъ отмѣтить двѣ стороны: если это первые ученики Іоанна, то группа очень мало-выразительна. По веселымъ лицамъ компаніи едва ли можно предположить, что Іоаннъ говоритъ о своемъ недостойнствѣ „развязать ремень обуви“: выраженіе тронхъ, лица которыхъ ясно видны, довольно легкомысленное. По крайней мѣрѣ, вѣры и восторга ни въ комъ не видно. Зато всѣ фигуры, если на нихъ смотрѣть, какъ на купающихся, — превосходны. Мокрая курчавая голова человѣка, повернувшись ко Христу такъ, что виденъ только одинъ шаръ волосъ съ черными завитками, какъ у пуделя, — одна изъ экспрессивнѣйшихъ фигуръ въ мѣрѣ. Прекрасенъ голый человѣкъ рядомъ съ нимъ, съ блѣднымъ, серебристымъ тѣломъ, расправляющій свою шевелюру, похожій на молодого соборнаго дьякона, пришедшаго въ баню. Дрожащій человѣкъ справа и мальчикъ рядомъ съ нимъ, которому тоже холодно, — одинаково фигуры незабываемыя. Головы рабовъ типичнѣе



на этюдѣ. На послѣднемъ тотъ, что съ клеймомъ и выбитыми зубами — ужасенъ, но, придай ему Ивановъ соотвѣтственную экспрессию—онъ могъ бы быть украшеніемъ картины.

Ивановъ былъ мистикъ, какъ и Гоголь,—это ихъ связало. Но Гоголь—юмористъ, проклявшій въ концѣ жизни свой юморъ—все-таки остался юмористомъ и, какъ проповѣдникъ, въ послѣдніе годы жизни былъ жалокъ. Ивановъ старался всю жизнь проповѣдывать, сказать что-то великое, и всю жизнь чуждался смѣха. Гоголь думалъ и зналъ, что онъ великъ, и что на него смотреть вся Россія. Ивановъ не думалъ этого: себѣ самому онъ казался маленькимъ, скромнымъ художникомъ. Онъ чутко прислушивался ко всему и ни во что не вѣрилъ.

Несмотря на долгіе годы работы, Ивановъ такъ и не окончилъ картины. Изрѣдка художникъ отрывался отъ своей любимой композиціи для рисованія акварелью эскизовъ изъ Ветхаго и Новаго Заветовъ. Когда въ Римъ прибылъ его братъ, архитекторъ Сергѣй Андреевичъ, онъ поселилъ его у себя, и Сергѣй, вмѣстѣ съ Гоголемъ, восхищавшимся всегда Ивановымъ, много содѣйствовали своими совѣтами художнику. Но въ самомъ концѣ 40-хъ годовъ съ Александромъ Андреевичемъ произошелъ переворотъ. Онъ былъ влюбленъ въ молодую аристократическую дѣвушку и надѣялся по окончаніи своей картины жениться на ней. Но она вышла замужъ, а художникъ впалъ въ самое мрачное душевное состояніе, граничившее съ психическимъ разстройствомъ. Онъ сталъ подозрителенъ; ему казалось, что его хотятъ отравить, что всѣ лакеи подкуплены, что можно питаться только хлѣбомъ и яйцами. Онъ пересталъ пускать кого бы то ни было въ мастерскую, прекратилъ почти всѣ знакомства, не выходилъ изъ студіи и только по понедѣльникамъ, въ видѣ отдыха, бродилъ по Ватикану, всматриваясь въ Рафаэля, изучая портреты и бюсты античной скульптуры. Время шло, мѣнялся кругозоръ самого художника. Чистое и ясное міросозерцаніе его души смѣнилось суровымъ анализомъ окрѣпшаго ума. Штраусъ, выступившій, какъ критикъ евангелія, заинтересовалъ его, и онъ добился свиданія съ нимъ. Для разъясненія многихъ вопросовъ, онъ рѣшился поѣхать въ Лондонъ къ Герцену, котораго очень чтилъ и уважалъ. Ему онъ высказалъ всѣ свои сомнѣнія. „Писать безъ вѣры религіозныя картины,—говорилъ онъ:—это безнравственно, это грѣшно; я не надивлюсь на французовъ и итальянцевъ: разбирая по камнямъ католическую церковь, они наперехватъ пишутъ картины для ея стѣнъ. Этого я не могу... Мнѣ предлагали главное завѣдываніе надъ живописными работами въ новомъ (Исаакіевскомъ) соборѣ, мѣсто, которое доставило бы славу и матеріальное обезпеченіе,—я отказался: что же я буду въ своихъ глазахъ, войдя безъ вѣры въ храмъ, съ сомнѣніемъ въ душѣ? Лучше остаться бѣднякомъ и не брать кисти въ руки“.

Понятное дѣло: при потерѣ религіознаго чувства онъ не могъ уже оканчивать своего многолѣтняго труда, и когда въ 1857 году онъ вернулся въ Римъ, картина была ему уже въ тягость, онъ рѣшился больше не касаться ея, а свернуть и отправить въ Петербургъ. До Кіля картина слѣдовала по желѣзной дорогѣ, а оттуда пошла на пароходѣ въ Петербургъ. Весною 1858 года Ивановъ возвратился въ Петербургъ, проведя 28 лѣтъ за границей. Онъ былъ уже сѣдъ, на видъ ему можно было дать



больше лѣтъ, чѣмъ сколько ему было въ дѣйствительности. Въ іюнѣ мѣсяцѣ картина была выставлена въ Академіи. Государь видѣлъ картину еще до этого и выразилъ художнику свою благодарность. Рѣшено было приобрести ее въ казну, при чемъ художникъ долженъ былъ получить 10.000 единовременно и по 2.000 ежегодной пенсіи, но переговоры прервала неожиданная смерть художника: 3 іюля 1858 года онъ скончался отъ холеры.

Несмотря на то, что „Явленіе Мессіи“ не вполне окончено, значеніе его въ русскомъ искусствѣ несравненно значительнѣе Брюлловской „Помпей“. Въ Ивановѣ уже проснулся сознательный русскій умъ, не довольствовавшійся одной стереотипной



Рис. 514. Ивановъ. Благовѣщеніе. Румянцовскій музей въ Москвѣ.

формой. „Владѣть кистью,—говорилъ Ивановъ:—этого очень мало для того, чтобы быть живописцемъ“. Онъ требовалъ, чтобы техника великихъ мастеровъ Возрожденія была въ тѣсной связи съ „идеями новой цивилизаціи“. Онъ приходилъ въ ужасъ отъ образовъ, исполненныхъ для Исаакіевского собора. Особенно возмущали его работы профессора Неффа, писанныя безъ малѣйшаго признака религіозности, въ веселыхъ тонахъ великосвѣтскаго портрета. Болѣе другихъ ему нравились плафоны Бруни, благодаря ихъ мистическому характеру. Даже „Распятіе“ Брюллова въ лютеранской церкви, и то совершенно не удовлетворяло взыскательнаго художника.

Ивановъ представляет собою типъ художника-аскета, вѣрующаго въ свое искусство, не признающаго ничего; что стѣсняетъ и связываетъ свободное творчество. Въ огромной перепискѣ, оставшейся послѣ него, раскидана бездна свѣтлыхъ



мыслей, и книга его писемъ должна быть настольной книгой каждаго художника \*). Приводимъ нѣсколько положеній Иванова, въ которыхъ особенно рѣзко сказывается его отношеніе къ искусству:

„Художникъ долженъ быть совершенно свободенъ, никогда ничему не подчиненъ, независимость его должна быть безпредѣльна... Академія Художествъ есть вещь прошедшаго столѣтія... въ шитомъ, высоко стоящемъ воротникѣ ничего нельзя сдѣлать, кромѣ—стоять, вытянувшись“ (письмо LI).

„Въ натурномъ классѣ попремѣнно надо копировать натуру, но не въ карикатурномъ, а въ благородномъ видѣ, уловить въ ней лучшее. Поправлять же ее по антикамъ сопряжено съ большою опасностью нажить принятую манеру“ (LXIII письмо).

„...Дюжинные иконостасы и портреты превращаютъ художника въ купца“ (тамъ же).

„Трудъ мой не есть заказная работа русская, оканчивающаяся довольствомъ Академіи Художествъ. Картину мою будутъ судить европейскіе судьи“.

Не знаю, существуетъ ли на всемъ протяженіи исторіи искусствъ судьба болѣе роковая, чѣмъ Иванова. Это былъ художникъ, которому все было дано, чтобы сказать и сдѣлать многое. А между тѣмъ судьба всю жизнь точно смѣялась надъ нимъ.

Сухой педантъ-отецъ, насколько было въ его силахъ, засушилъ его въ Академіи. Въ Римъ онъ попалъ въ эпоху назарейцевъ, быть-можетъ, и искреннихъ людей, даже мнившихъ себя революціонерами, но бывшихъ въ сущности сухими чиновниками мысли, а не вдохновенія. Они думали, что разсудочность играетъ главную роль въ вопросахъ живописи, что можно писать не чувствомъ и руками, а головой. Самы они, съ Корнеліусомъ во главѣ, писали скучнѣйшіе доктринерскіе доклады неимоверной величины и навязывали то же молодымъ художникамъ.

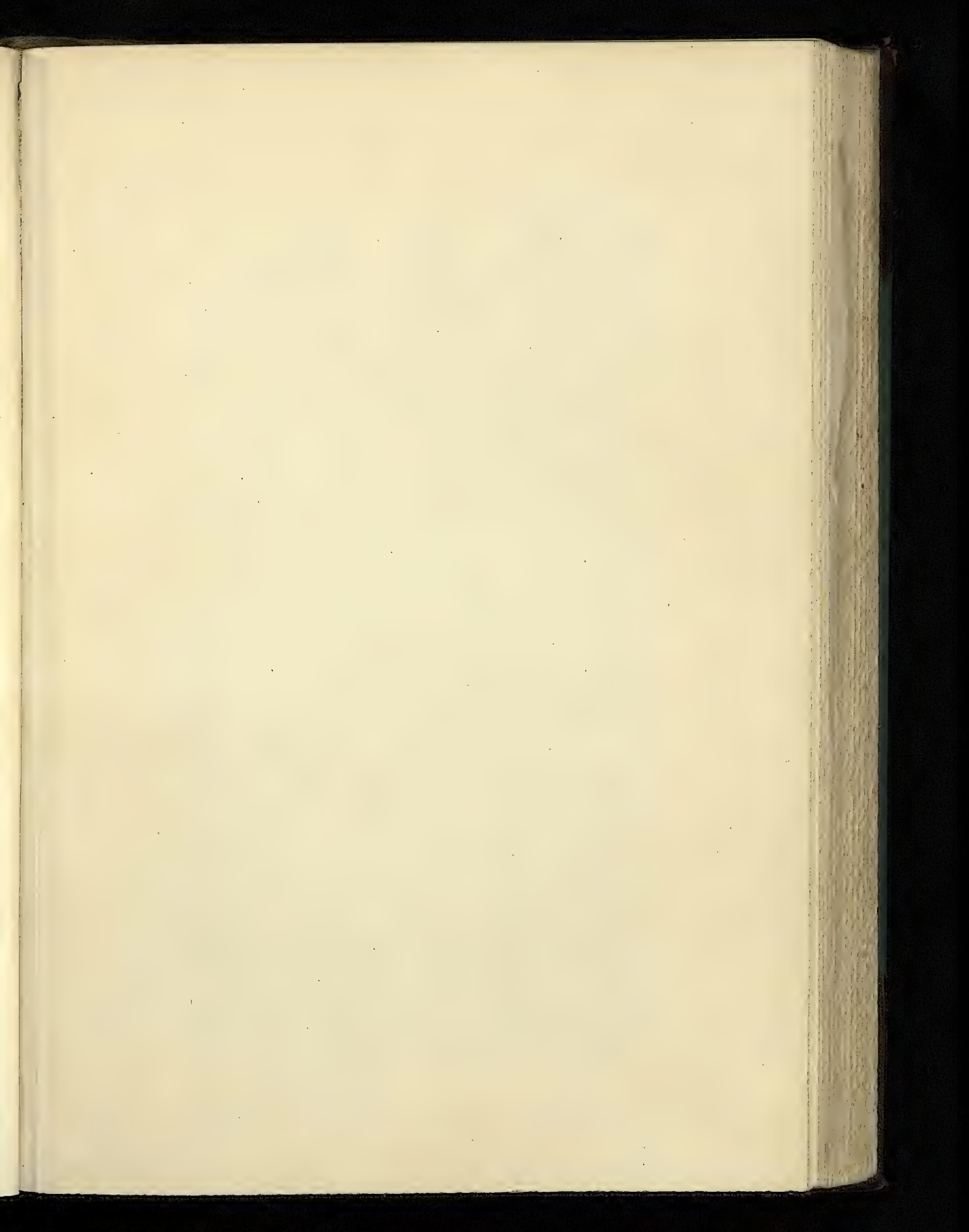
Ивановъ въ Римѣ подпалъ ихъ вліянію. Полный воспоминанія объ академическихъ драпировкахъ, онъ и тутъ, съ необычайнымъ къ нимъ уваженіемъ, пишетъ ихъ на воскресшемъ Христѣ. Самъ Христосъ носилъ на себѣ такіе признаки родства съ Торвальдсеномъ, что очевидно до боли, какимъ тискамъ подвергался художникъ, смѣнивъ одно рабство другимъ.

Когда онъ принялся за этюды для „Явленія Мессіи“,—повидимому, онъ сталъ на прямую дорогу. Иные изъ нихъ по своему времени изумительны. Но, когда дѣло доходило до перенесенія ихъ на холстъ, художникъ ихъ начиналъ протирать и сводить въ тонъ, уступая вѣянію „хорошихъ манеръ“. Чувствуя лучше всѣхъ Овербековъ, что такое натура, онъ намѣренно извращалъ ее, чтобы придать картинѣ общепринятый академическій видъ. Долгіе годы жилъ онъ въ нищетѣ, вѣря въ свою великую задачу, окуренный лестью непрошенныхъ защитниковъ, какъ Гоголь. Когда онъ получилъ наслѣдство отъ отца, позволившее ему вздохнуть свободнѣе и не думать о завтрашнемъ днѣ,—оказалось поздно.

Онъ повезъ надобвшую ему, давно оставленную картину въ Петербургъ;

\*) Александръ Андреевичъ Ивановъ, его жизнь и переписка. Изданіе Михаила Боткина. С.-Петербургъ, 1880 года.





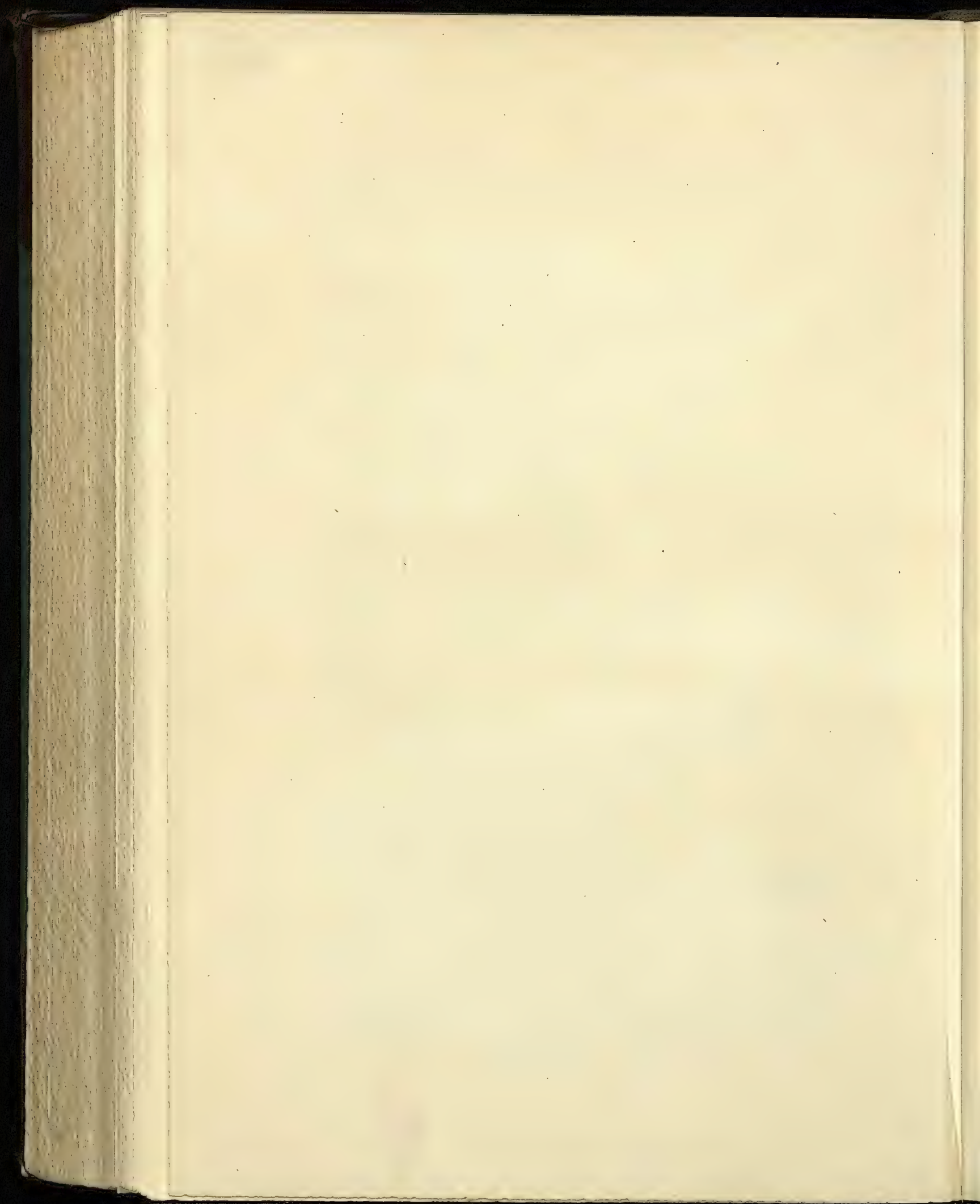




Ивановъ. Явленіе Христа Маріи Магдалинѣ.

Музей Александра III въ С.-Петербургѣ.







десять тысячъ, данныя ему, могли помочь художнику остановиться на той работѣ, о которой онъ мечталъ,—и тутъ какъ разъ смерть уносить его.

А работа его—одно изъ удивительныхъ откровеній искусства. Мы знаемъ ее только по эскизамъ. Но эти эскизы—такіе перлы истиннаго творчества, передъ которыми совершенно блѣднѣютъ всѣ творенія прерафаэлитовъ.

Если не всѣ эскизы одинаковаго достоинства, то большинство изъ нихъ достойны высочайшаго вниманія. Это чистѣйшая мистика; это библия, ясная и понятная одинаково христіанину и еврею. Это не сухая, однотонная, наивно-скучная коллекція Шнора, не полная блеска и невѣроятной безсмыслицы фантазмагорія Дорэ,—это плодъ глубочайшаго изученія. Тутъ пророчествуютъ о Христѣ, но самъ Ивановъ ярко пророчествуетъ о пришествіи всѣхъ будущихъ „Розъ-Круа“ и К<sup>о</sup>.

Ивановъ сталъ на историческую точку зрѣнія и Моисея окружилъ египетскими образами, а позднѣйшихъ пророковъ—ассирійскими и персидскими. Сочетаніе археологическихъ данныхъ съ фантастическими видѣніями ужасно, мистически-страшно и граничить съ демонологіей. Уродливые образы химеръ на Нотръ-Дамъ кажутся менѣе ужасными, чѣмъ эти таинственно-прозрачные старцы — безъ лѣтъ и національности, полные жгучести и грозности.

Ивановъ замышлялъ написать рядъ такихъ картинъ и заполнить ими цѣлый храмъ. Но сомнительно, чтобы Святѣйшій Синодъ, и особенно Филаретъ московскій, могли допустить эту чертовщину въ православномъ соборѣ: вѣроятно, пришлось бы по десяти разъ все передѣлывать, и художникъ самъ проклялъ бы свой замыселъ.

Вся коллекція акварельныхъ композицій изъ Ветхаго и Новаго Заветовъ—около 250. Эскизы эти составляютъ собственность московскаго Публичнаго Румянцовскаго музея и великолѣпно изданы Археологическимъ Русскимъ Институтомъ на проценты съ капитала, пожертвованнаго архитекторомъ Ивановымъ (братомъ художника) для полной репродукціи всѣхъ оставшихся послѣ брата эскизовъ.



Рис. 515. Ивановъ. Христосъ, вѣдомый на Голгофу, обращается къ женамъ. Эскизъ изъ Румянцовскаго музея въ Москвѣ.

## VI.

Павель Андреевичъ Оедотовъ родился въ Москвѣ 22 іюня 1815 года, въ приходѣ Харитонія, что въ Огородникахъ. У отца его былъ маленькій деревянный домикъ; человекъ онъ былъ бѣдный, семья была большая, и дѣти, въ томъ числѣ и





Рис. 516. Одетовъ. Угро чиновника, получившаго первый крестъ. (Свѣжій кавалеръ).  
Румянцовскій музей въ Москвѣ.

Павлуша, росли безъ особеннаго надзора. Нравы улицы, гдѣ жили Одетовы, были самыя патріархальныя, какіе и теперь еще существуютъ на окраинахъ Замоскворѣчья: всѣ сосѣди жили одною семьей, и подрастающее поколѣніе проводило цѣлые дни лѣтомъ на сѣновалахъ, а зимою на дворѣ въ салазкахъ. Художникъ разсказывалъ впослѣдствіи о томъ, что все, изображенное на его картинахъ, есть плодъ его



юношескихъ наблюденій въ Огородникахъ, и всѣ типы, занимающіе его,—продуктъ чисто-московскій.

Одиннадцати лѣтъ его отдали въ кадетскій корпусъ. Способности у мальчика были блестящія, память была необычайная, и начальство могло быть смущено только тѣмъ обстоятельствомъ, что на поляхъ учебныхъ тетрадей Өедотова находилась цѣлая

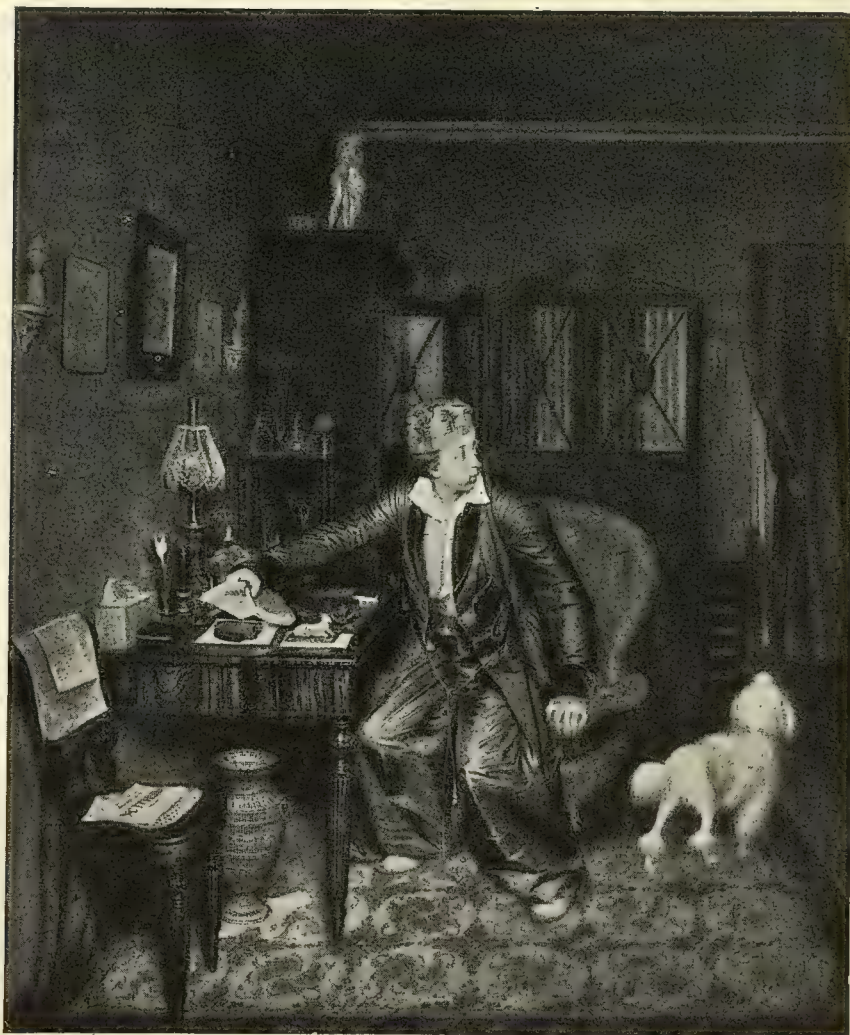


Рис. 517. Өедотовъ. Завтракъ. Частная галлерей.

коллекція портретовъ учителей и надзирателей, да еще въдобавокъ въ карикатурномъ видѣ. Впрочемъ, учитель рисованія особенной способности въ Өедотовѣ не замѣтилъ, и, окончивши однимъ изъ первыхъ, онъ по рисованію оказался лѣнливымъ. Да и самъ художникъ не сознавалъ своего истиннаго назначенія. Сдѣлавшись прапорщикомъ Финляндскаго полка, онъ занимается музыкой, переводами съ нѣмецкаго, пишетъ эпиграммы на товарищей, рисуетъ на нихъ карикатуры. Средствъ у него не было никакихъ, и тянуться за товарищами въ кутежахъ онъ не могъ. Въ свободное отъ



службы время онъ занялся карикатурами и портретами, которые были чрезвычайно удачны и обратили на себя вниманіе цѣнителей. Послѣ долгихъ убѣжденій, онъ даже рѣшился оставить службу и съ пенсіей въ 28 р. 60 к. въ мѣсяцъ вышелъ въ отставку. Онъ на эту пенсію не имѣлъ права: ему она была назначена только по особенной милости государя Николая Павловича, оцѣнившего его талантъ и предполагавшаго, что изъ него выйдетъ хорошій батальный живописецъ. Оедотовъ пере-



Рис. 518. Оедотовъ. Эскизъ перомъ и тушью.

ѣхалъ на Васильевскій островъ, нанялъ небольшую комнатку отъ хозяйки и поступилъ въ Академію. Съ ранняго утра онъ засаживался за свои эскизы и этюды, кутаясь отъ холода въ тулупчикъ, надѣтый поверхъ халата, и только въ жарко натопленныхъ классахъ Академіи отогрѣвался отъ домашней работы. Работать ему приходилось много: рука была непривычна къ правильному рисунку, изломалась на постоянной карикатурѣ, и Брюлловъ на первыхъ порахъ заподозрѣлъ, что у Оедотова нѣтъ способности къ живописи.

Въ Москвѣ Оедотовымъ жилось плохо: оттуда приставали съ

присылкою денегъ. Художникъ рѣшилъ удѣлять семьѣ часть своей пенсіи и питаться обѣдомъ изъ кухмистерской за 15 коп., раздѣляя скудную трапезу съ своимъ денщикомъ Коршуновымъ, добродушнѣйшимъ типомъ искренно и беззавѣтно преданнаго своему офицеру солдата. На веселый характеръ Оедотова такая обстановка не вліяла удручающимъ образомъ. Онъ вѣрилъ въ себя и въ то, что изъ него выйдетъ дѣйствительный художникъ. Въ академическихъ классахъ, подъ руководствомъ профессора Зауервейда, тоже, повидимому, сомнѣвавшагося въ его талантѣ, онъ изучалъ батальную живопись. Профессоръ требовалъ рутинной компоновки, той вылощенности и вылизанности въ изображеніи солдатъ, какой требовало ихъ начальство на майскихъ парадахъ.



Өедотову все это было не по сердцу, и дома онъ отводилъ душу, изображая самые обыденные жанры, освѣщенные добродушнымъ юморомъ автора.

Чего не поняли Брюлловъ и Зауервейдъ, то понять Иванъ Андреевичъ Крыловъ—эта чисто-славянская лѣнливо-мощная натура. Онъ случайно увидѣлъ эскизы Өедотова и, несмотря на всю свою лѣнь, написалъ ему письмо, убѣждая оставить навсегда „лошадокъ и солдатиковъ“ и приняться за настоящее дѣло—за жанръ. Одинъ художникъ чутко угадалъ другого; Өедотовъ повѣрилъ баснописцу и бросилъ Академію.

Въ 1847 году имъ была написана первая картина, которую онъ рѣшился представить на судъ профессоровъ. Картина эта называлась „Свѣжій кавалеръ“ и представляла чиновника, еле опомнившася послѣ пирушки, данной имъ по случаю получения ордена. Самъ чиновникъ изображенъ въ убогомъ халатикѣ, съ головой, завитой въ папильотки, необутымъ и пререкающимся съ кухаркой, которая показываетъ ему проносившіяся подошвы его сапогъ. Подъ столомъ виденъ одинъ изъ вчерашнихъ гостей, спросонья наблюдающій за домашней сценой. Въ общей композиціи чувствуется прямое

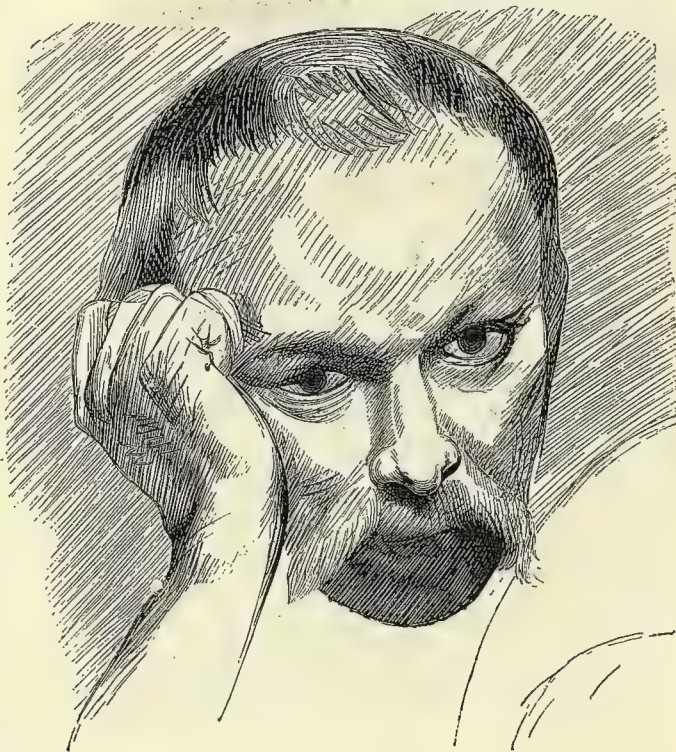


Рис. 519. Өедотовъ. Портретъ самого художника.  
Изъ коллекціи А. И. Сомова.

вліяніе англійскихъ жанристовъ, особенно въ трактовкѣ сюжета. Еще болѣе послѣднее вліяніе чувствуется на другой картинѣ: „Разборчивая невѣста“, написанной на текстъ извѣстной басни Крылова. Въ этихъ произведеніяхъ не могли не признать истиннаго таланта даже такіе ярые поклонники монументальной живописи, какъ Брюлловъ, и совѣтовали Өедотову продолжать занятія въ томъ же направленіи.

На выставкѣ 1849 года впервые появились и эти двѣ картины и новая, гораздо болѣе совершенная — „Пріѣздъ жениха“. За послѣднюю картину художника удостоили званіемъ академика. Публика съ нескрываемымъ удивленіемъ и восторгомъ стояла передъ этими картинами: это было новое откровеніе, новый міръ, открытый художникомъ. До сихъ поръ русская жизнь, какъ она есть, во всей ея реальной откровенности, не появлялась еще въ живописи. Картина Өедотова была писана въ



тѣхъ краскахъ, въ какихъ Гоголь писалъ свою „Женитьбу“, опередивъ на нѣсколько лѣтъ Островскаго съ его высоко-художественными образами изъ московской купеческой жизни.

Центръ картины занимаетъ невѣста, одѣтая въ широкое кисейное платье сороковыхъ годовъ, кинувшаяся изъ комнаты при извѣстїи, что прїѣхалъ женихъ. Мать, одѣтая по-купечески, въ шелковомъ повойникѣ, поймала ее за платье; старикъ-отецъ наскоро запахиваетъ свою сибирку; ключница, нянька и горничная суетятся у заку-

сочнаго стола. Сваха въ шелковомъ шугаѣ, съ неизбѣжнымъ платочкомъ въ рукахъ, стоитъ въ дверяхъ, оповѣщая о женихѣ. Самъ женихъ виденъ въ открытую дверь: это бравый усаѣтый майоръ, въ которомъ отчасти можно уловить черты лица самого художника.

Такой же огромный, если не большій успѣхъ имѣла эта картина въ Москвѣ. Она принесла художнику и матеріальное благосостояніе, но, къ сожалѣнію, судьба слишкомъ поздно пришла на помощь художнику. Онъ мечталъ поѣхать въ Лондонъ и учиться у тамошнихъ жанристовъ, но недугъ уже гнѣздилился въ немъ и подтачивалъ его жизнь. Напряженная нервная жизнь и несчастная влюбленность содѣйствовали развитію въ немъ тяжелой психической болѣзни. Весной 1852 года его характеръ круто измѣнился; изъ ве-



Рис. 520. Федотовъ. Вдова.  
Галерея г. Солдатенкова въ Москвѣ.

селаго онъ сдѣлался задумчивымъ, сталъ говорить, что много времени прошло, много воды утекло, но что еще не поздно, пока есть еще фашины и камни, еще можно задержать теченіе. Имъ задумана была новая картина: „Возвращеніе институтки въ родительскій домъ“. Сюжетъ долженъ былъ быть развитъ въ томъ направленіи, что институтъ, гдѣ была барышня много лѣтъ, принадлежалъ къ числу аристократическихъ; она мечтала все время о возвращеніи домой, рисуя въ грезахъ домашній очагъ земнымъ раемъ, и теперь, на порогѣ родительскаго дома, остановилась, пораженная бѣднотой встрѣтившей ее обстановки. Для того, чтобы добыть средства для писанія этой картины, Федотовъ повторилъ „Сватовство майора“ и получилъ за него очень почтенный кушъ, но всѣ эти деньги онъ истратилъ безъ толку, на всякій вздоръ и на подарки своей невѣстѣ. Когда всѣ деньги вышли, тогда только прїатели догадались, что художникъ ненормаленъ и нуждается въ строгомъ надзорѣ. Его



пришлось помѣстить въ лѣчебницу для душевнобольныхъ, и тамъ онъ окончилъ свое грустное существованіе, изрѣдка посѣщаемый пріятелями, иногда кроткій, иногда буйный, съ руками, скрученными назадъ. Хоронили 37-лѣтняго художника 18-го ноября, и большая толпа почитателей шла за его гробомъ. Плакалъ и убивался на его могилѣ больше всѣхъ его денщикъ Коршуновъ.

Съ точки зрѣнія чистой живописи, конечно, „Сватовство“ Ѳедотова отзывается дилетантизмомъ офицера, поздно взявшагося за кисть. Но по технику оно ничуть не слабѣе пьесы Островскаго „Свои люди сочтемся“ или гоголевской „Женитьбы“.



Рис. 521. Ѳедотовъ. «Въ надеждѣ на талантъ женился безъ приданого». Сепія. Третьяковская галлерея въ Москвѣ.

Отъ этой гостиной съ портретомъ митрополита, хрустальной приземистой люстрой, карсельскими бра и кіотцемъ въ углу налѣво, у самой рамы картины, совсѣмъ вѣетъ помѣщеніемъ Агаѣи Тихоновны или Большого. И та сваха, что вошла доложить о пріѣздѣ жениха,—это та же Ѳекла, способная на такую образную рѣчь, какъ выраженіе: „да ты подлець, коли ты честный человѣкъ!“ Сама невѣста въ кисейномъ платьѣ—та же Олимпіада Самсоновна, считающая танцы „пріятными занятіями“. Мамаша — типъ купчихи сороковыхъ годовъ, выдержанный серьезно и въ мѣру. Майора многіе считаютъ утировкой. Но въ этомъ покручиваньи усовъ, съ поглядываньемъ сбоку на себя въ зеркало — весь армейскій офицеръ Николаевской эпохи. Скатерть, стулья, столы, печка—все это превосходная бутафорія своего времени, какъ и шугай Ѳеклы, и ея повязка, и потолокъ, расписанный „пукетами и капидонами“.

Дань времени, быть-можетъ, отдана въ кошкѣ, замыкающей гостей: быть-можетъ,



тутъ интереснѣе былъ бы зажирѣвшій, сонный котъ, — но это мелочь, о которой не хочется говорить, хотя именно объ этой мелочи много и долго писали.

Въ „Свѣжемъ кавалерѣ“ тоже много превосходныхъ бытовыхъ чертъ, начинающая съ пестраго халата и кончая гитарой. Если отчасти картина эта отзывается анекдотомъ, то отнюдь не пошлостью, въ родѣ прямишниковскихъ „Жестокихъ романсовъ“.

А именно эту пошлость оцѣнила публика, и даже профессора, съ Брюлловымъ во главѣ. Журналисты были осмотрительнѣе, когда появился Островскій: они возстали противъ „тулуповъ и очищеннаго“, чувствуя, что этой очищенной наносится безпощадный ударъ всей кукольниковщинѣ, всѣмъ Полевымъ и К°. Академія не была настолько дальновидна, и тотъ же Брюлловъ, восхваляя „Сватовство майора“, не думалъ, что этимъ подкапываетъ свой собственный пьедесталь, и что вмѣстѣ съ торжествомъ „Свѣжаго кавалера“ наступаетъ конецъ его фальшивой и дутой мелодрамѣ.

Федотовъ ясно шелъ по намѣченному пути, пока безуміе не омрачило его. Онъ понималъ, что успѣхъ „Майора“ и „Кавалера“ еще не есть успѣхъ художника, а только — беллетриста — повѣствователя. Здѣсь анекдотъ черзчуръ ярко говорилъ въ ущербъ живописи. И вотъ является его третья картина — „Вдова“, которую онъ повторялъ нѣсколько разъ, повсюду оставаясь на высотѣ искренняго и большого художника.

Молодая беременная женщина собрала свои пожитки, чтобы съѣхать съ квартиры мужа, такъ какъ послѣ его смерти платить она не можетъ. На комодѣ его портретъ — браваго гусара. Скромные пожитки собраны. Она прислонилась къ комоду и задумалась. Въ картинѣ удивительная простота и вѣковѣчная трогательность сюжета. Когда въ послѣдствіи Крамской написалъ свое „Неутѣшное горе“ — это „Горе“ тѣсно примкнуло въ нашей школѣ къ „Вдовѣ“. Въ „Горѣ“ было больше мастерства, профессиональности, зрѣлости, но „Вдова“ понятнѣе, ея горе безысходнѣе.

Послѣдняя картина — лебединая пѣснь Федотова: „Офицеръ, квартирующий въ деревнѣ“. Это уже нѣчто совсѣмъ новое, общавшееся отъ художника широкихъ горизонтовъ. Это уже не Островскій, а скорѣе Чеховъ. Это „жанръ“, родственный Чеховскимъ „сумеркамъ“, это уже тоскливое, какъ осенній вечеръ, прозябаніе.

Федотовъ рисуетъ какой-то медвѣжій уголь, куда заброшенъ съ своимъ полкомъ армейскій офицеръ. Никакихъ интересовъ, никакихъ стремленій — вѣчное томительное бѣганье въ колесѣ бѣлки. Утромъ ученье, потомъ обѣдъ, попойка, вечеромъ въ собраніи или у товарища карты, пьянство, битые денщика и дешевые романы съ дешевыми красавицами. И вотъ единственнымъ развлеченіемъ является красавецъ-пудель, котораго называли „Гамлетомъ“ или „Моромъ“. Этотъ пудель обязанъ прыгать черезъ трубку, приносить туфли, ходить на заднихъ лапахъ, нюхать струи табачнаго дыма; муштровать несчастную собаку — единственное развлеченіе несчастнаго ротмистра. И вотъ въ послѣобѣденныя сумерки идетъ возня съ собакой.

Что касается небольшихъ рисунковъ Федотова, въ которыхъ сказалось значительное подражаніе Гогарту, то они представляютъ собою юмористическую серію, являющуюся поученіемъ и предостереженіемъ въ ошибкахъ людей. Къ Гогарту они





Рис. 522. Бруни. Богоматерь съ Младенцемъ. Третьяковская галлерей въ Москвѣ.

примыкають съ двухъ сторонъ: со стороны нагроможденія всевозможныхъ обстоятельствъ, возводящихъ данное событіе въ гротескъ, и со стороны желанія автора указать, къ чему приводятъ людей безразсудные поступки. Отличаются же они отъ Гогарта тѣмъ, что очень небрежно нарисованы (оригиналы Гогарта, писанные масломъ—весьма серьезныя произведенія живописи), и тѣмъ, что не представляютъ изъ себя длинныхъ серій, а каждый является совершенно законченной исторіей.

„Исторія Искусствъ“. П. П. Гнѣдича. Т. III.



Особенно извѣстны его вещи: „Въ расчетѣ на талантѣ женился безъ приданаго“. Печальная повѣсть художника, дошедшаго до нищенства. Самъ онъ взялся уже за вывѣски. Его прежнія, непроданныя картины идутъ на отопленіе квартиры. Кошка и собака обратились въ скелеты. Нѣтъ даже подвѣчника, — свѣча воткнута въ бутылку. Дворникъ за неплатежъ квартиры вынулъ вьюшки. Мать нянчится съ груднымъ ребенкомъ, другой ребенокъ умеръ и лежитъ на столѣ. Сынъ что-то



Рис. 523. Бруни. Вакханка. Музей Александра III въ С.-Пбурѣ.

украсть у сосѣдей и принесъ показать матери; старшая дочь сманивается изъ дома сосѣдомъ, который цѣлуетъ ее за дверью. Къ довершенію всего, художникъ боленъ и, весь обвязанный, закутанный, безпомощно сидитъ передъ мольбертомъ. Для вящшаго комизма художникъ придалъ художнику свои черты лица.

Другая серія: „Утро новобрачныхъ“. Оба „молодые“ обманули друга друга. Оказалось, что ни у того ни у другой нѣтъ ни гроша. Кромѣ того, у нея все, начиная съ косы, фальшивое. Старуха, убирающая брачное ложе, возмущена по адресу невесты. Какъ подтвержденіе ея негодованія, изъ окошка передаютъ записку: словомъ, совсѣмъ по Пушкину—

А старый другъ стучится у окна...

Вдобавокъ явились кредиторы со счетами и тащатъ съ оконъ драпировки. Старый слуга-камердинеръ въ отчаяніи ломаетъ руки: подробность опять-таки въ стилѣ Гогарта.

Третья извѣстная его вещь: „Смерть Фидельки“. Это злая сатира на барынь, всю свою любовь влагающихъ въ собачонокъ. До семьи нѣтъ ей дѣла, дѣти заброшены, слабохарактерный мужъ дрожитъ со страха; прахъ Фидельки торжественно покоится на ложѣ смерти. Искусный ветеринаръ ничего не можетъ подфлатъ.

И такъ далѣе—всѣ серіи въ этомъ родѣ. На нихъ надо смотрѣть, какъ на



легкія шутки художника, весельчака по натурѣ, отдавашаго свободные досуги на рисованіе карикатуръ, которыхъ послѣ него осталось безчисленное множество. Однѣ



Рис. 524. Бруни. Мѣдный змій. Музей Александра III въ С.-Петербургѣ.

изъ нихъ невинны, другія злы и затрагиваютъ болѣе широкія общественныя темы. Нарисовавъ, напримѣръ, чиновникъ въ вицмундирѣ. Купецъ суесть ему въ протянутую черезъ спину руку ассигнацію и спрашиваетъ:



— Такъ завтра, батюшка?

На что чиновникъ хладнокровно замѣчаетъ:

— А вотъ я посмотрю.

Слѣдуетъ еще упомянуть объ интересной жанровой картинѣ, изображающей отца и мать Өедотова на прогулкѣ. Это уголокъ старой Москвы, гдѣ у отца Өедотова былъ свой домъ. Рисунокъ выполненъ довольно небрежно, но представляетъ огромный исторически-этнографическій интересъ.

Наконецъ надо указать на двѣ картины изъ военного быта: „Встрѣча в. кн. Михаила Павловича въ лагерѣ Финляндскаго полка“ и „Посѣщеніе казармъ отстав-



Рис. 525. Флавицкій. Христіанскіе мученики въ римскомъ циркѣ.  
Музей Александра III въ С.-Петербургѣ.

нымъ унтеръ-офицеромъ“. Въ послѣднемъ рисункѣ чувствуется своеобразная композиція, мало подходящая къ зауряднымъ шаблонамъ современниковъ Өедотова.

Впрочемъ, Өедотовъ исполнилъ одинъ циклъ рисунковъ. Таковъ рядъ набросковъ, изображающій „Жизнь гениальнаго живописца“, которая начинается появленіемъ звѣзды, возвѣщающей его рожденіе. Юморъ иныхъ рисунковъ очень тонкій, показывающій чрезвычайную, чуткую наблюдательность автора. Къ сожалѣнію, рисунки Өедотова мало извѣстны публикѣ и до сихъ поръ.

Наброски Өедотова карандашомъ очень значительны и нѣкоторые превосходны. Здѣсь живая наблюдательность художника выступаетъ съ поразительною красотою, а живой, здоровый юморъ окрашиваетъ всѣ композиціи добродушнымъ колоритомъ.

Өедотова можно смѣло поставить во главѣ новаго направленія живописи: онъ открылъ собою тотъ циклъ нашихъ жанристовъ, который получилъ особенно яркое развитіе въ лицѣ Перова и Владиміра Маковского.



Оканчивая періодъ живописи первой половины XIX вѣка, слѣдуетъ сказать еще о рядѣ выдающихся современниковъ.

Федоръ Антиповичъ Бруни, живописецъ, граверъ, впоследствии ректоръ Академіи Художествъ по разряду живописи, родился въ 1800 году и умеръ въ 1875. Отецъ его былъ также художникъ плафонной живописи, переселившійся въ Россію изъ Швейцаріи и получившій званіе придворнаго живописца. Прекрасно подготовленный своимъ отцомъ, Ф. А. поступилъ 11-ти лѣтъ въ Академію, гдѣ и занимался въ классѣ Шебуева. Въ 1818 году, не дожидаясь конкурснаго испытанія и не желая безплодно терять времени, онъ отправился въ Италію на собственный счетъ и поселился въ Римѣ.



Рис. 526. Флавицкій. Княжна Тараканова. Третьяковская галерея въ Москвѣ.



Рис. 527. Марковъ. Фортуна и нищій. Музей Александра III.

Здѣсь быстрыми шагами пошелъ онъ впередъ. Скопировавъ Рафаэлевскія фрески: „Изгнаніе Эліодора изъ храма“ и „Галатею“, онъ принялся за самостоятельную композицію: „Смерть Камиллы“, доставившую громкую славу автору, когда ему еще не было 22-хъ лѣтъ отъ роду. „Моленіе о чашѣ“ окончательно утвердило за нимъ имя мастера и послужило основаніемъ къ тому, что въ срединѣ 30-хъ годовъ его наградили званіемъ профессора и вызвали въ Петербургъ для росписи Исаакіевского собора. Три года занимался онъ въ классахъ Академіи, какъ преподаватель, написалъ свою извѣстную „Мадонну“, находящуюся въ Московскомъ Публичномъ му-



зеѣ, и, выполнивъ нѣсколько частныхъ заказовъ для церквей, снова уѣхалъ въ Италію для окончанія заказовъ для собора, а главное—для того, чтобы покончить съ начатой композиціей, изображающей „Мѣднаго змія“.

„Мѣдный змій“ считается наиболѣе извѣстнымъ произведеніемъ художника. Оно было начато имъ въ Римѣ послѣ того, какъ его сотоварищъ по Академіи, Брюлловъ, прогремѣлъ своей знаменитой „Помпеей“. Бруни задумалъ написать произведеніе еще болѣе колоссальное, по крайней мѣрѣ по размѣрамъ. Имъ заказанъ былъ холстъ, имѣющій въ длину 8½ метровъ и болѣе 5½ метровъ въ вышину. Въ центрѣ кар-



Рис. 528. Моллеръ. Портретъ Гоголя. Музей Александра III.

тины представленъ Моисей въ рыжемъ хитонѣ и красной мантии; онъ указываетъ жезломъ на мѣднаго змія, воздвигнутаго на вершинѣ порфировой колонны. Рядомъ съ нимъ Ааронъ въ полномъ облаченіи; сзади видны священники въ бѣлыхъ одеждахъ. Змѣи падаютъ съ неба, обвиваются вокругъ евреевъ, жалятъ ихъ и, убивши однихъ, переползаютъ къ другимъ. Изъ фигуръ особенно выдается молодая женщина, изображенная налѣво на первомъ планѣ, склонившаяся надъ умирающимъ ребенкомъ, старуха, прислушивающаяся къ біенію сердца умершей дочери, женщина, принесшая своего ребенка подъ защиту змія, и проч. Центръ картины на первомъ планѣ занятъ очень сильно написанной фигурой мужчины-атлета, который корчится въ страшныхъ мукахъ, обвитый огромной змѣей. Въ фигурѣ этой чувствуется, несомнѣнно, вліяніе античнаго „Лаокоона“, что, впрочемъ, не мѣшаетъ ей быть едва ли не лучшей фигурой въ композиціи. Въ общемъ картина трактована довольно холодно и скорѣе умно, чѣмъ талантливо. Желаніе Бруни превзойти Брюллова такъ и осталось однимъ желаніемъ. Картина была куплена у художника всего за 10.000 рублей и въ настоящее время находится въ музеѣ Александра III. Тамъ же его превосходящая „Вакханка“.

Далѣе слѣдуетъ отмѣтить барона Карла Штейбена (1788—1855), автора двухъ популярныхъ картинъ—„Петръ на Ладожскомъ озерѣ“ и „Бунтъ стрѣльцовъ“. Ученикъ Делароша, онъ пріѣхалъ въ Россію 52-хъ-лѣтнимъ художникомъ и расписывалъ Исаакіевскій соборъ. Лучшей его вещью считается „Христосъ на Голгоѣѣ“.

На смѣну Брюллова, профессоромъ по исторической живописи въ Академіи



явился Алексѣй Тарасъевичъ Марковъ (1802—1878), ученикъ Егорова и Шебуева, окончившій курсъ въ Академіи въ 1830 году и посланный пенсіонеромъ за границу. Тамъ онъ написалъ двѣ копии для Академіи: „Сикстинскую Мадонну“ и „Пожаръ въ Борго“ Рафаэля. Въ 1836 году онъ получилъ званіе академика за картину „Фортуна и нищій“, на сюжетъ басни Крылова. На картинѣ этой изображенъ старикъ-нищій, держащій въ рукахъ суму, въ которую фортуна, изображенная въ видѣ молодой обнаженной женщины съ жемчужной діадемой въ волосахъ, сыплетъ изъ рога



Рис. 529. Моллеръ. Проповѣдь апостола Іоанна. Музей Александра III въ С.-Петербургѣ.

изобилія золотыя монеты. Съ 1841 года Марковъ дѣлается популярнымъ профессоромъ въ Академіи и вскорѣ получилъ заказъ по росписи Исаакіевскаго собора. Но картина его „Свиданіе Іосифа“, написанная на одной изъ стѣнъ собора по сырому грунту, запузырилась и осыпалась прежде, чѣмъ соборъ былъ открытъ. Лица, наблюдавшія за росписью новаго храма, рѣшили оставить молодого художника безъ вознагражденія, приписавъ порчу картины его неопытности. Марковъ потребовалъ экспертизы профессоровъ химіи и физики и доказалъ, что порча произошла не по его винѣ, а вслѣдствіе сырости стѣны. Лучшей его работой справедливо считается превосходная композиція въ куполѣ московскаго храма Спасителя, изображающая тріипостаснаго Бога, написанная въ сотрудничествѣ съ его учениками.

Послѣдними могиканами стараго направленія являются Капковъ, Моллеръ и Флавицкій, шедшіе непосредственно по слѣдамъ Брюллова и видѣвшіе идеалъ живописи въ образцахъ, оставленныхъ имъ въ наслѣдство этимъ художникомъ. Капковъ, Яковъ Ѳеодоровичъ (1816—1852), окончившій курсъ въ Академіи въ 1846 году, былъ



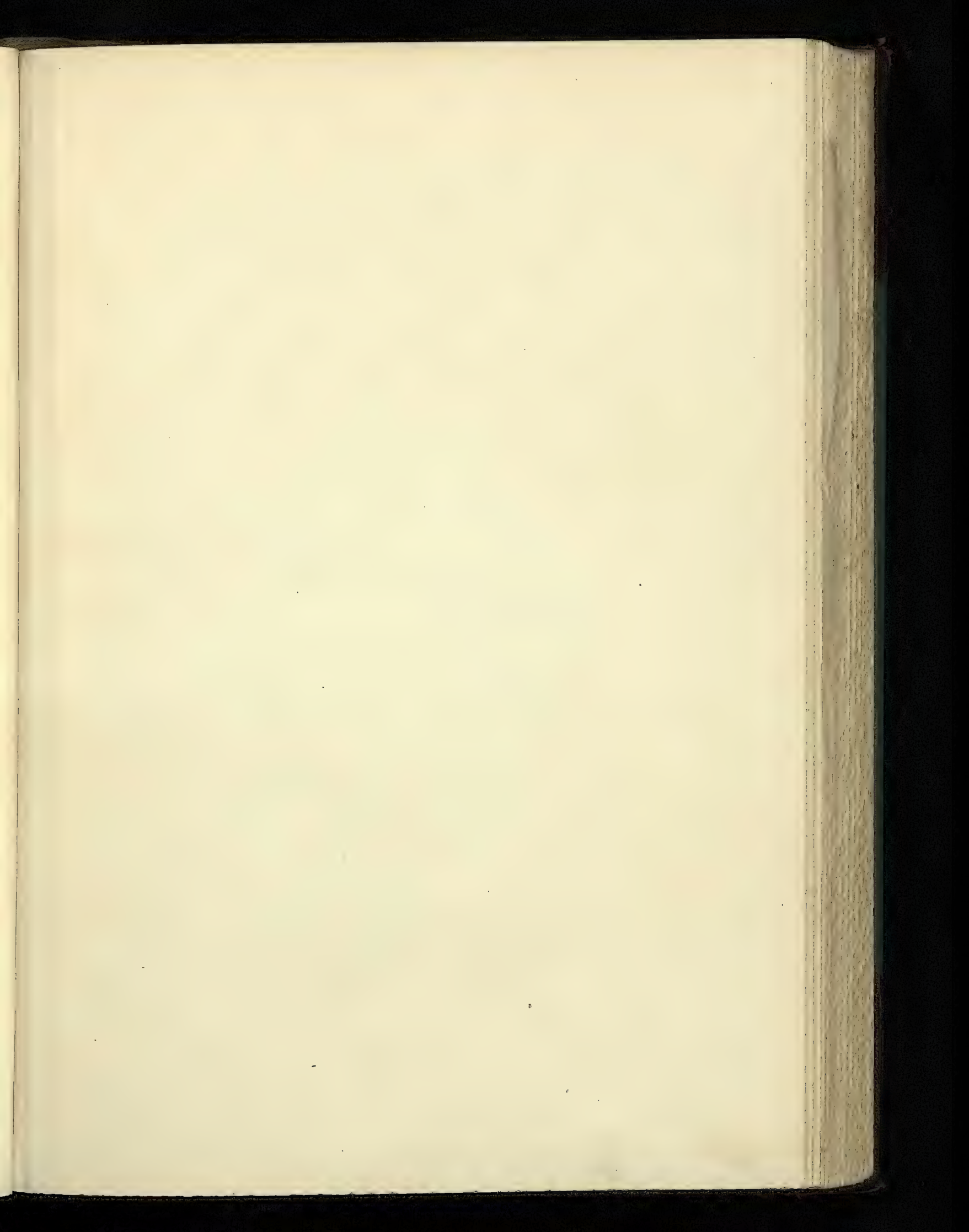
отправленъ на шесть лѣтъ за границу. Изъ произведеній его особенною извѣстностью пользуется „Силоамская купель“. Ѳедоръ Антоновичъ Моллеръ, блестящій флигель-адъютантъ, ученикъ Брюллова (1812—1855), ѣздилъ за границу на свой счетъ и написалъ въ Римѣ огромную картину, изображающую апостола Іоанна, проповѣдующаго христіанство на островѣ Патмосѣ во время праздника Вакха. Картина эта написана чрезвычайно условно, съ очевиднымъ желаніемъ подражать и Рубенсу и Брюллову одновременно. Наибольшимъ успѣхомъ изъ его произведеній пользовался небольшой итальянскій жанръ: „Первый поцѣлуй“, написанный въ 1840 году, съ слѣпымъ подражаніемъ техникѣ и манерѣ Брюллова.

Несравненно талантливѣе этихъ двухъ художниковъ—Константинъ Дмитріевичъ Флавицкій (1830 — 1866), ученикъ Бруни, окончившій въ 1855 году Академію. Отправившись въ Италію, онъ привезъ оттуда въ 1862 году колоссальную картину: „Христіанскіе мученики въ римскомъ циркѣ“. Художникъ ожидалъ получить за этотъ трудъ званіе академика, но ему дали только „почетнаго вольнаго общника“. Картина безспорно эффектна, но въ ней уже слишкомъ чувствуется рабское подражаніе Брюллову, и женщина съ ребенкомъ, распростертая въ центрѣ картины, напоминаетъ и Брюлловскую помпеянку и его же Инесу де-Кастро. Значительно удачнѣе другое его произведеніе: „Княжна Тараканова въ казематѣ Петропавловской крѣпости во время наводненія“. Картина сдѣлала огромную сенсацію, благодаря сюжету, весьма удачно выбранному, и эффектному зеленоватому освѣщенію, неизвѣстно отъ какого источника льющемуся черезъ окно, вмѣстѣ съ зеленоватою водою. Въ самой фигурѣ княжны много театральнаго, а ея запрокинутая голова—не болѣе какъ повтореніе головы мученицы изъ римскаго цирка. Образчикъ условнаго рисунка Флавицкаго представляетъ его „Тамара“, не имѣющая ничего общаго съ царицей Дарьяла. О нѣкоторыхъ другихъ выдающихся художникахъ первой половины XIX вѣка—объ Орловскомъ, Неффѣ, Солнцевѣ, Зарянко и др., оказавшихъ непосредственное вліяніе на послѣдующихъ художниковъ, мы скажемъ ниже, въ XXI главѣ.



Рис. 530. Флавицкій. Царица Тамара.









Ивановъ. Явленіе Христа народу.

Румянцовскій музей въ Москвѣ.



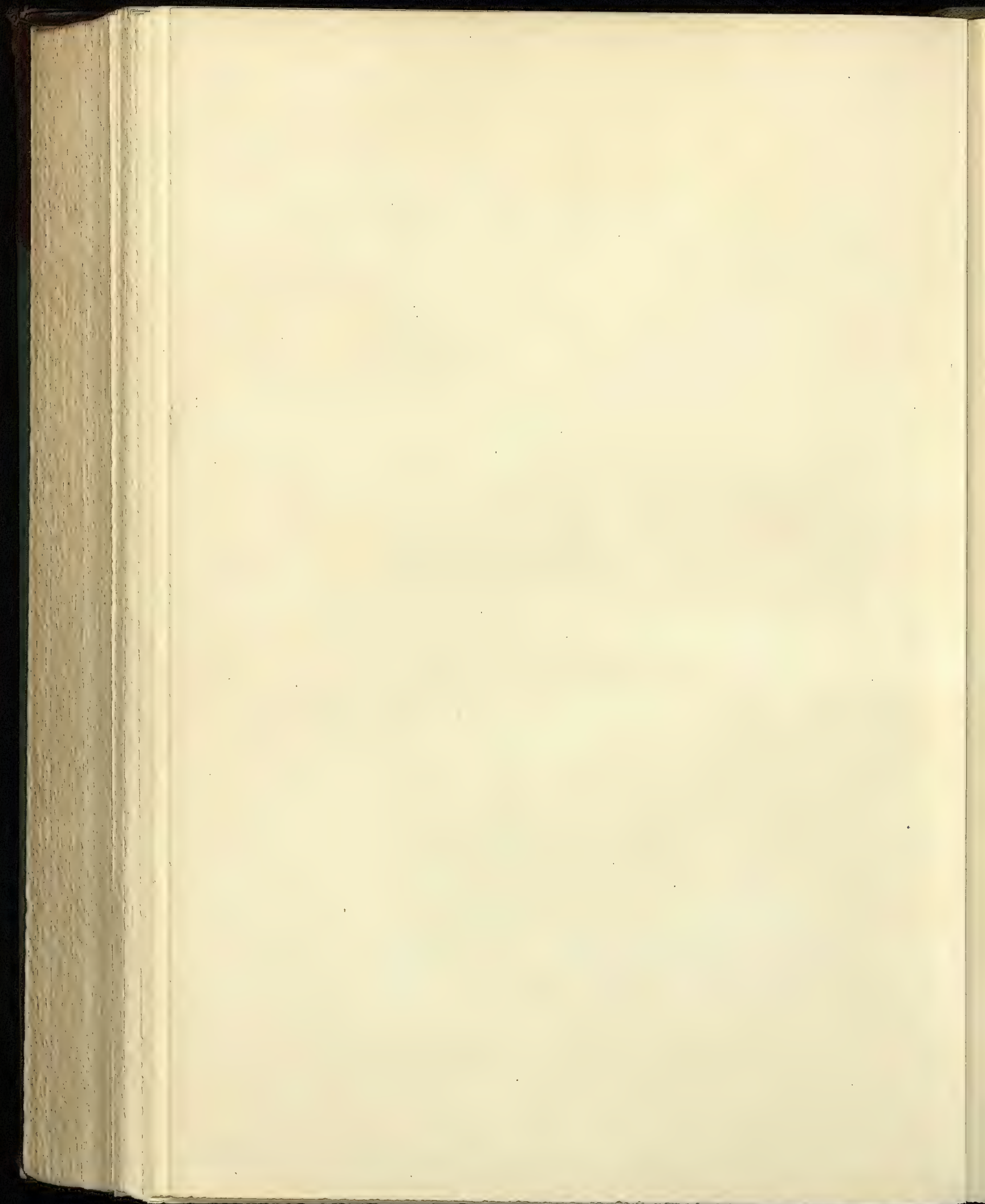






Рис. 531. Ге. Ахиллесъ оплакиваетъ Патрокла. 2-я золотая медаль.

## ГЛАВА ДВАДЦАТАЯ.

# Россія второй половины XIX вѣка.

### I.

### Г е.

Фигура Н. Н. Ге, какъ художника, до сихъ поръ у насъ не установлена. Одни его превозносятъ, закрывая глаза на его недостатки и находя превосходнымъ все, что бы онъ ни написалъ; другіе — незаслуженно его унижаютъ, считая его слабымъ художникомъ. Первые неправы потому, что забываютъ чудовищную неряшливость, иногда безграмотность письма художника. Вторые ищутъ только формы, производятъ слѣдствіе—откуда и что почерпнуто художникомъ, и намѣренно забываютъ про его внутренній огонь и значеніе его для другихъ художниковъ, помимо не всегда неудачной формы.

Въ числѣ панегиристовъ Ге первое мѣсто занимаетъ В. В. Стасовъ, столѣтія работавшій на поприщѣ художественной критики. Значеніе Стасова въ



исторіи новѣйшей нашей школы несомнѣнно, и о немъ надлежитъ сказать именно въ этомъ мѣстѣ, такъ какъ онъ пока лучший біографъ Ге.

Стасовъ былъ человѣкъ съ огромной художественной эрудиціей, съ пыломъ и горячностью, со стойкостью убѣжденій, доходящею до упрямства. Онъ грудью стоялъ за своихъ единомышленниковъ и нещадно металъ перуны на враговъ. Къ плюсу



Рис. 532. Ге. Саулъ передъ тѣнью Самуила, вызванной аэндорской пикіей.  
1-я золотая медаль.

въ его дѣятельности принадлежить и то, что онъ былъ опредѣленныхъ понятій прогрессистъ, всегда идущій не отъ свѣта, а къ свѣту. Онъ искренно, всей душой любилъ искусство и художниковъ.

Но, на ряду съ этимъ, у него огромный недостатокъ, какъ художественнаго критика: онъ не понималъ живописной техники. Основная мысль, идея художника— для него все: за ней онъ уже не чувствуетъ оболочки. То, что до обиды больно и тяжело художнику,—то скользитъ поверхностно по критику. Какъ истый цѣнитель литературы не признаетъ стихотворенія превосходнымъ, если оно безграмотно, какъ бы хороша ни была его основная мысль,—такъ и художникъ не проститъ своему коллегѣ добрыхъ намѣреній, если онъ пренебрегаетъ синтаксисомъ и этимологіей въ живописи. Отсюда — рядъ ошибокъ Стасова: онъ всюду подходитъ къ художнику съ литературнымъ масштабомъ, забывая, что эта мѣра назначена





Рис. 533. Ге. Оливковая роща въ Санъ-Теренцо.

для другой области. Да и въ художественной литературѣ первое дѣло *какъ*, а не *что*. Неужели важно, что Отелло задушилъ Дездемону, а Макбетъ убилъ Дункана? Вопросъ въ томъ—какъ сумѣлъ отлить эту мысль въ дивныя формы Шекспиръ.

Всюду, гдѣ надо зажечь, стать со знаменемъ на баррикаду, вести на солнце—Стасовъ незамѣнимъ. Гдѣ надо указать на технику, на блескъ гармоническихъ



Рис. 534. Ге. Роща.



аккордовъ, — тамъ критики нѣтъ. Отсюда — Деларошъ ему кажется великимъ, Брюлловъ — раздутымъ, Ге — не только умнымъ реформаторомъ и безпорно-талантливымъ художникомъ, но и прекраснымъ живописцемъ. Но именно прекраснаго живописца въ Ге и не было.

Николай Николаевичъ Ге, сынъ офицера русской службы, внукъ французскаго эмигранта Gau, родился въ 1831 году въ Воронежской губерніи и провелъ раннее дѣтство, окруженный женщи-нами, что сообщило ему на всю жизнь мягкость и женственность въ отношеніяхъ къ людямъ. Въ гимназій онъ обучался, между прочимъ, и рисованію, и сохранилъ трогательную любовь къ своему учителю и въ позднѣйшіе годы. По окончаніи гимназій онъ поступилъ въ кievскій университетъ, потомъ перешелъ въ петербургскій, на физико-математическій факультетъ.

Любовь къ искусству уже тогда полностью овладѣла душой юноши. Едва пріѣхавъ, онъ первымъ дѣломъ бросился въ Эрмитажъ къ Брюлловской „Помпей“, слава которой была еще свѣжа и о которой онъ много слышалъ и читалъ въ провинціи. Университетскія занятія не помѣшали ему круто повернуть въ сторону искусства, и вскорѣ университетскія кафедры были забыты для натурщиковъ Академіи.

Ге всю жизнь оставался энтузіастомъ. Если холодный аналитическій умъ Ива-



Рис. 535. Ге. Петръ Великій допрашиваетъ царевича Алексея въ Петергофѣ. Третьяковская галерея въ Москвѣ.

нова видѣлъ все недочеты Академіи, считалъ ее „вещью прошлаго столѣтія“, — то Ге не хотѣлъ ихъ видѣть: для него Академія была обаяніемъ. Великолѣпное красное зданіе Кокоринова съ надписью „Свободнымъ художествамъ“ — было для Ге храмомъ умиленія и молитвы. „Дорогое зданіе! — писалъ онъ въ своихъ запискахъ. — Сколько радости, правды, простоты, ума, гениальности жило здѣсь! Сто лѣтъ ты было убѣжищемъ всего дорогаго человѣку, отъ царя до крѣпостнаго мужика, — ты все открывало свои добрыя, привѣтливныя двери. Было въ тебѣ невѣжество, грубость, но лжи не было — не было имъ мѣста. Увидѣть тебя была радость, быть твоимъ питомцемъ — счастье. Дѣти твои разнесли по всей Руси святое чувство правды — имена ихъ гремятъ и въ Европѣ, но правда, искренняя любовь къ дѣлу, скромность — хранятъ ихъ. И выгнанные, разогнанные, они не продадутъ ни за что то, что ты въ нихъ увидала, полюбила и признала“. Въ этихъ признаніяхъ говорить въ художникѣ чувство родины, дѣтской, юношеской привязанности къ тому мѣсту, гдѣ протекли годы за-

нятій любимымъ искусствомъ. Это были годы богемы — настоящей художественной богемы. Въ конкурентской мастерской Ге царилъ невообразимый хаосъ, — на столѣ сапожныя щетки, помадныя банки, краски, лимонъ, чай, въ которомъ размѣшивали сахаръ не ложечками, а палочками кистей и карандашами, селедки, булки, и тутъ



же эскизы и рисунки. На кушеткѣ, которая называлась „ложемъ Патрокла“, ибо на немъ возлежалъ этотъ благородный юноша, способствовавшій полученію Ге второй золотой медали, спалъ или самъ художникъ, или его братишка Ваня — впоследствии драматургъ. Николай Николаевичъ ходилъ дома въ чехлѣ отъ фрака, — такъ какъ дорогой фракъ былъ единственной драгоценностью въ его обиходѣ \*). Профессора, заходившіе къ конкурентамъ, больше путали и мѣшали, чѣмъ помогали имъ совѣ-

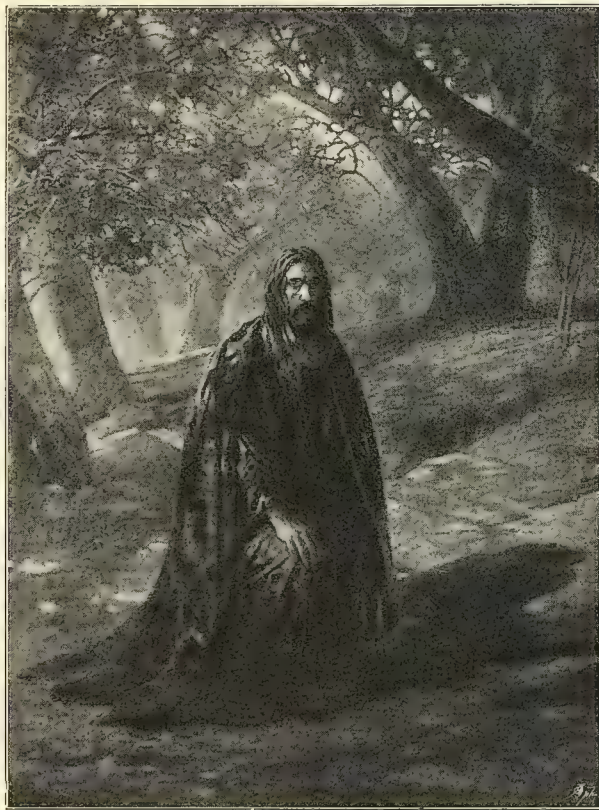


Рис. 536. Ге. Христосъ въ саду Геесиманскомъ. Третьяковская галерея въ Москвѣ.

тами. Ге добродушно рассказываетъ, какъ, послѣ совѣщанія профессоровъ передъ его картиной, къ нему подошелъ ректоръ Тонъ, положилъ ему руки на плечи и сказалъ:

— Не слушайте ихъ, молодой человекъ, они сами не понимаютъ, что говорятъ. Дѣлайте свое дѣло и не обращайтесь никакого вниманія.

Первая программа Ге, удостоенная золотой медали, изображала „Ахиллеса, оплакивающегоъ тѣло Патрокла“. Отъ программы еще вѣетъ всѣми традиціями угрюмовской Академіи. Но въ позѣ Ахиллеса есть кое-что интересное. Голова, склоненная на сжатый кулакъ лѣвой руки, вытянутая мощно правая рука, какъ бы готовая къ отмищенію — это уже отступление отъ академической рутинѣ. Гораздо рутиннѣ Тетида,

въ балетномъ плащѣ, со щитомъ въ рукахъ, — быть-можетъ, поэтому она болѣе всего и понравилась тогдашнимъ газетнымъ критикамъ.

Много сильнѣе его слѣдующая программа — „Саулъ у Аэндорской волшебницы“. Пиеія, рисованная съ его брата, юноши Ивана, — страшно-сказочная фигура съ поднятыми кверху руками и черными выпуклыми глазами, задумана и написана оригинально. Призракъ Самуила превосходенъ: это гигантъ съ зеленымъ, словно тронутымъ тлѣніемъ лицомъ, кажущимся прозрачнымъ какъ воскъ, сквозь который пробивается лунный свѣтъ. Саулъ — болѣе академиченъ и шаблоненъ, въ немъ много Брюлловскаго вліянія, хотя экспрессія ужаса для ученической программы прямо великолѣпна.

\*) Весьма образно пребываніе Н. Н. въ Академіи описано его братомъ Иваномъ въ повѣсти: «У золотой медали», напечатанной въ «Сѣверѣ» 1889 года, издававшемся подъ редакціей автора-астоящей книги.



Получивъ пенсіонерство, Ге женился на сестрѣ своего товарища, скульптора Забѣлло, и отправился за границу. Въ Дрезденѣ они посмотрѣли галерею, обошли пѣшкомъ Саксонскую Швейцарію, заѣхали по дорогѣ въ Мюнхенъ и затѣмъ направились въ Римъ, гдѣ полагалось жить пенсіонерамъ.

Біографы Ге удивляются, почему онъ не остался въ Римѣ, какъ прочіе художники, а тотчасъ же на послѣдніе гроши поѣхалъ съ женою въ Парижъ и тамъ пробылъ лѣтніе мѣсяцы? Стасовъ дѣлаетъ предположеніе, что его привлекла посмертная выставка произведеній Делароша!

Думается, наоборотъ. Привлекалъ его Парижъ — какъ тотъ пунктъ художественнаго міра, куда уже въ концѣ пятидесятихъ годовъ перемѣстился для художниковъ центръ тяжести изъ Рима. Деларошъ произвелъ на него огромное впечатлѣніе несомнѣнно, но едва ли только ради него онъ предпринялъ это путешествіе. „Какъ же не быть въ Парижѣ!“ — восклицаетъ онъ. Послѣ путешествія пѣшкомъ по Саксоніи пребываніе молодыхъ въ современномъ Вавилонѣ, въ эпоху полного разгула второй имперіи, вполне понятно. Ге явился туда не какъ прожигатель жизни, но какъ наблюдатель ея.

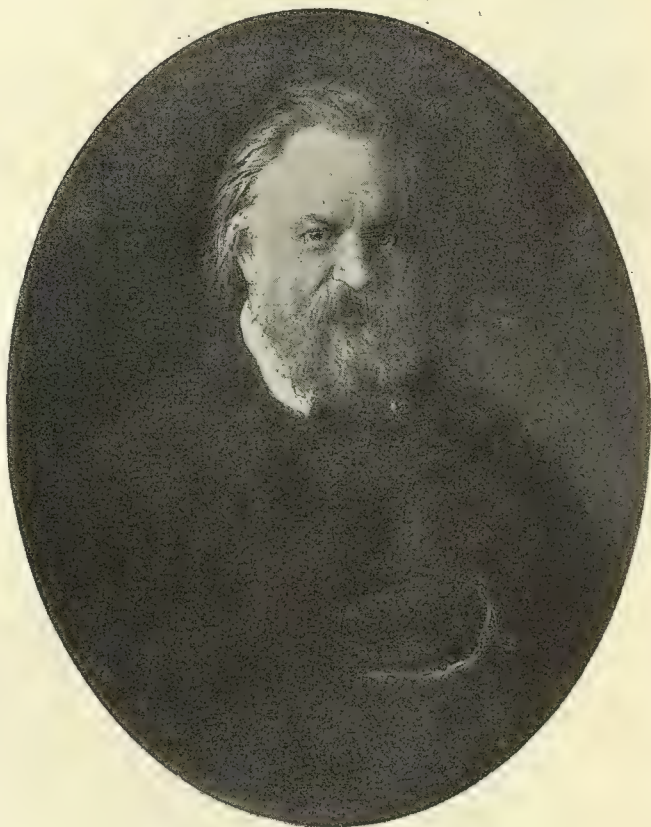


Рис. 537. Ге. А. И. Герценъ.

Деларошъ, конечно, понравился ему своей простотой

и той сравнительной скромностью, съ какою онъ распоряжался красками. До сихъ поръ Ге была знакома только его картина: „Оливеръ Кромвель у гроба Карла“, которую онъ зналъ по Петербургу. Теперь ему открылась галерея всего того, что сдѣлалъ этотъ художникъ. И онъ былъ ближе его душѣ, чѣмъ Делакруа, который былъ строже и суше. А Деларошъ былъ будничнѣе, проще, современнѣе.

У Делароша есть основная черта его композицій, которая всецѣло перешла къ Ге. Онъ никогда не изображалъ самое событіе, а моментъ, или предшествовавшій, или послѣдующій. Въ „Смерти герцога Гиза“ изображенъ не моментъ убійства, а сцена непосредственно за нимъ послѣдующая. Въ „Дѣтяхъ короля Эдуарда“ убійцы нѣтъ, — а есть только свѣтъ, проникающій сквозь щели двери, да напуганные лица дѣтей,





Рис. 538. Ге. Набросокъ къ «Допросу царевича Алексѣя».

настроенные противъ Ге, но это одна изъ лучшихъ картинъ нашей школы, и значеніе ея огромно. Она написана солиднѣе и грамотнѣе всѣхъ его картинъ,—неторопливо, увѣренно, съ подъемомъ.

Дѣйствіе происходитъ въ простой општукатуренной комнатѣ, съ продолговатымъ

То же самое дѣлалъ Ге. У него изображенъ Христосъ *послѣ* тайной вечери (дважды), *послѣ* моленія о чашѣ, Екатерина II *послѣ* встрѣчи съ Петромъ III, Иуда *послѣ* лобзанія. Такимъ образомъ, отступая отъ общепринятаго момента, а изображая только впечатлѣніе, имъ произведенное, художникъ является какъ бы новаторомъ въ трактовкѣ историческаго сюжета.

Въ Италіи Ге написалъ одну только большую картину—лучшее, что только имъ было создано,—хотя самъ онъ думалъ, что его „Распятіе“ выше. Это была его огромная композиція: „Отшествіе Иуды“.

Что бы ни писали критики, настроенные противъ Ге, но это одна изъ лучшихъ картинъ нашей



Рис. 539. Ге. Набросокъ къ «Допросу царевича Алексѣя».





Рис. 540. Ге. Эскизъ къ «Допросу царевича Алексѣя».



Рис. 541. Ге. Набросокъ къ картинѣ «Совѣсть».

„Исторія Искусствъ“. П. П. Глѣдича. Т. III.

узкимъ окномъ, сквозь которое зеленѣютъ и серебрятся на лунномъ свѣтѣ кипарисы. Нѣсколько чело-  
вѣкъ съ еврейскими полунаивными, полувстревоженными лицами, ярко озаренные свѣтомъ невидимаго зри-  
телемъ свѣтильника (вѣроятно, тройной висячей лампы на од-  
номъ стержнѣ),—слѣдятъ за мрач-  
ною фигурой челоуѣка, надѣваю-  
щаго плащъ, чтобы уйти изъ ко-  
мнаты. Брошенное въ тазъ мокрое  
полотенце показываетъ, что только-  
что совершенъ символическій об-  
рядъ омовенія ногъ. Учитель ле-  
житъ въ глубокой задумчивости на  
ложѣ,—Онъ не хочетъ даже встрѣ-  
титься взглядомъ съ Иудой, Онъ  
скорбитъ за него. Больше всего  
тревоги въ Иоаннѣ—онъ какъ будто  
начинаетъ о чемъ-то догадываться.  
У малодушнаго и простодушнаго  
Петра больше недоумѣнія, чѣмъ  
догадки.



Такова композиція „Тайной Вечери“. Успѣхъ картины, когда художникъ привезъ ее въ Петербургъ, былъ огромный. Государь купилъ ее за 10.000 р. и подарилъ Академіи. Это спасло картину отъ цензуры, которая собиралась убрать ее изъ академическихъ залъ.

Печать единодушно, за малыми исключеніями, превознесла картину. Но когда ее повезли въ Москву, тамъ клерикальныя кликуши обрушились на нее неистово. Но никто изъ нихъ не сумѣлъ указать на имѣющіеся въ картинѣ недочеты, а находили грубыми апостоловъ, самого художника нигилистомъ и т. д. Нашлись такіе,



Рис. 542. Гр. Екатерина II у гроба Елизаветы. Частная коллекція.

что потребовали, чтобы была *одна* чаша и одинъ хлѣбъ,—иначе они себя евхаристію не представляли. Это не помѣшало тому, что Ге получилъ за картину званіе профессора помимо званія академика—вещь неслыханная въ анналахъ Академіи, а конференцъ-секретарь извинился за рѣзкія письма, что посылалъ художнику за границу.

Перемѣнъ въ Россіи засталъ художникъ послѣ 6-ти лѣтъ заграничнаго пребыванія немало. Его богъ, Герценъ, потерялъ свой ореолъ послѣ 19 февраля, такъ какъ миссія его была выполнена. Тургеневъ изъ либеральнаго писателя былъ произведенъ въ „пасквилянты молодого поколѣнія“. Но среди молодыхъ художниковъ чувствовалось броженіе. 1863 годъ былъ годомъ извѣстнаго *протеста тринадцати*. Успѣхъ картины Ге какъ разъ совпалъ съ началомъ дѣятельности юнаго поколѣнія живописцевъ, которымъ суждено было прокладывать новыя колеи въ искусствѣ.

Послѣ оставленія Оленинымъ, о которомъ сказано было выше, должности



президента Академіи, президентомъ былъ герцогъ Лейхтенбергскій, а послѣ его смерти—в. кн. Марія Николаевна. Вступила она въ эту должность въ 1852 году, и черезъ семь лѣтъ данъ былъ Академіи новый уставъ. Душой составленія этого устава былъ князь Гагаринъ, страстный поклонникъ Византіи, основавшій въ Академіи иконописную мастерскую, которая, впрочемъ, просуществовала недолго.

Къ эпохѣ эмансипаціи Академія рѣшила не дѣлать разницы между жанристами и историками и одинаково выдавать золотыя медали тѣмъ и другимъ. Рѣшили, что Совѣтъ будетъ задавать общія темы, напр.: „Любовь къ отчизнѣ“, и ему будетъ безразлично, какъ отнесется къ этой темѣ ученикъ: какъ къ жанру, какъ къ истори-



Рис. 543. Ге. Пушкинъ въ Михайловскомъ. Частная коллекція.

ческой или какъ къ библейской темѣ. Въ прежнее время темы были опредѣленнѣе. Такъ, въ XVIII вѣкѣ Совѣтъ однажды предложилъ: „изобразить фиговое дерево, надъ онымъ—городъ Санктпетербургъ, а подъ онымъ—вакханалію“.

Но группа конкурентовъ 1863 года обратилась къ Совѣту съ просьбой—допустить имъ *свободный* выборъ сюжета, согласно ихъ наклонностямъ, и дать на сочиненіе двухнедѣльный срокъ.

Предложеніе это было отринуто. Когда въ назначенный день юноши собрались въ конференцъ-залъ (9 ноября), имъ было объявлено, что они должны разработать „сюжетъ изъ скандинавскихъ сагъ—Пиръ въ Валгаллѣ; при чемъ богъ Одинъ долженъ быть окруженъ богами и героями, на плечахъ у него должны сидѣть два ворона, на небѣ сквозь арки дворца видна луна, а за ней гонятся волки“, и т. д.

Тогда одинъ изъ 13-ти, Крамской, сказалъ:



— Два раза мы подавали прошенія, Совѣтъ не нашелъ возможнымъ исполнить нашу просьбу. Мы не смѣемъ больше настаивать и просимъ освободить насъ отъ конкурса.

И они подали прошенія объ увольненіи.

Эти тринадцать были: И. Н. Крамской, К. Е. Маковский, А. И. Морозовъ, И. Д. Дмитріевъ-Оренбургскій, А. Д. Литовченко, М. И. Песковъ, В. Петровъ, Ф. С. Журавлевъ, Б. Б. Венигъ, А. И. Корзухинъ, К. В. Лемохъ, А. Григорьевъ и И. С. Шустовъ.

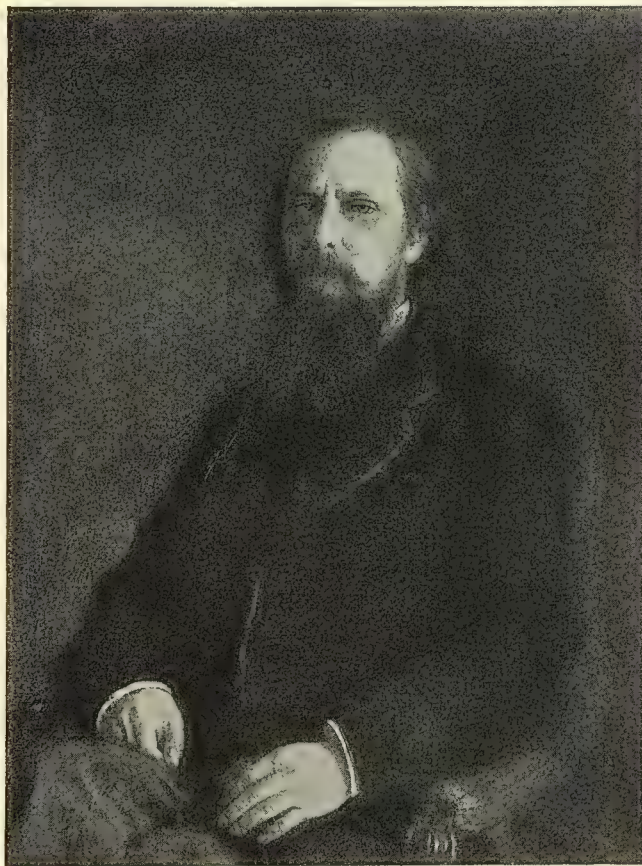


Рис. 544. Ге. М. Е. Салтыковъ-Щедринъ.

Молодежь, страхнувъ съ себя Академію, основала художественную артель.

Крамской — душа будущихъ передвижныхъ выставокъ, представитель 13-ти — счелъ своимъ долгомъ при первой же встрѣчѣ съ Ге передать ему исторію происшедшаго и спросить:

— Хорошо ли мы поступили?

Ге отвѣтилъ:

— Если-бъ я былъ среди васъ, я сдѣлалъ бы то же самое.

Онъ пошелъ въ артель, познакомился съ юными товарищами и благословилъ ихъ на дальнѣйшій путь.

А самому Ге пришлось вернуться въ Италію, къ женѣ. Онъ былъ наверху

славы, — хотя маленькая тучка уже омрачала ее. Начали говорить, что „Тайная Вечера“ написана подъ вліяніемъ книги Ренана „Jésus“. Между тѣмъ „Jésus“ вышелъ лѣтомъ 1863 года, когда его картина была уже послана въ Петербургъ. Но, несомнѣнно, на Ге вліялъ Штраусъ своей „Жизнью Христа“ — хотя объ этомъ всѣ критики почему-то умалчивали. Да и тутъ разница была большая въ убѣжденіяхъ, и принципиально Ге и Штраусъ расходились въ основномъ взглядѣ на Христа. Передъ отъѣздомъ онъ наотрѣзъ отказался отъ выгоднаго предложенія Тона написать для храма Спасителя образъ Александра Невского съ лицомъ Александра II. За это онъ удостоился названія революціонера.

Но этого же революціонера упрекали другіе за то, что онъ „проспалъ“ Россію



и до сихъ поръ задачи искусства покоить на Деларошѣ и Брюлловѣ. Какъ бы желая подтвердить этотъ упрекъ, Ге беретъ за новѣйшую изъ своихъ картинъ: „Вѣстники воскресенія Христова“ — громадное полотно, созданное цѣликомъ подъ вліяніемъ книги Ренана „Апостолы“. О первой мысли этой картины онъ такъ разсказывалъ въ запискахъ: „Христосъ былъ взятъ, распятъ, всѣ ученики разбѣжались. Отъ этого избавила маленькую христіанскую общину Магдалина своей громадной любовью; такая любовь въ обществѣ бываетъ непригодна, но она дорога для великихъ дѣлъ. Я отнесся къ сюжету картины такъ: Магдалина бѣжитъ черезъ Голгоѳу, на Голгоѳѣ лежатъ кресты, которые свидѣтельствуютъ о казняхъ. Какъ противовѣсь Магдалинѣ — три воина; два изъ нихъ идутъ впередъ, третій отсталъ. Первые смѣются надъ отставшимъ; онъ же идетъ и считаетъ деньги: вѣрно ли онъ поручилъ по расчету — третью часть? Этотъ воинъ мертвъ, хотя и живой; мертвые же кресты живы, потому что свидѣтельствуютъ о Христѣ“.



Рис. 545. Ге. Евангеліе Іоанна, I, 35, 36.

Все это было очень хорошо по замыслу, но въ исполненіи у Ге явилась какая-то безшабашность. Въмѣсто разсвѣта онъ изобразилъ ярко-желтое пятно, вмѣсто Магдалины — полукомичную бѣгущую фигуру; воины были написаны и того хуже. Картину Академія отказалась выставить, несмотря на настоянія великой княгини Маріи Николаевны.

Вотъ вопросъ, который слѣдовало бы разрѣшить біографамъ Ге: откуда эта перемѣна? Почему у Ге пропадаетъ всякое умѣнье письма, и послѣ „Тайной Вечери“ онъ не написалъ блестяще ни одной картины? Откуда это любительство, это пренебреженіе перспективой?

Онъ пишетъ вслѣдъ за „Вѣстниками воскресенія“ — „Христа въ Геосиманскомъ саду“, поднимающагося съ колѣнъ, облиатаго кровавымъ потомъ. По технике — это тоже слабовато, хотя оригинально по тону, сильно по мощи замысла, интересно по экспрессіи. Будь сильна внѣшняя техника, будь она слащава и приторна, какъ у Семирадскаго, и тогда картина имѣла бы успѣхъ. Но въ настоящемъ ея видѣ, посланная въ Мюнхенъ и затѣмъ въ Россію, она никакого успѣха не имѣла.

Неуспѣхъ сильно повліялъ на Ге. Сперва онъ не понималъ причинъ этого неуспѣха.



Говорили, что онъ „проспалъ эволюцію“, что онъ отсталъ отъ вѣка. Не въ этомъ было дѣло, а въ томъ, что онъ все больше и больше забрасывалъ технику и не думалъ о ней. Взявшись за кисть, онъ торопился воплотить мысль, а не ту форму, которая воплощаетъ мысль. Онъ былъ отвлеченный философъ, который потому брался за кисть, что это была его профессиональная дѣятельность,—та же ошибка, что у Гогарта: тотъ хотѣлъ исправлять живописью нравы, и Ге въ сущности хотѣлъ того же.

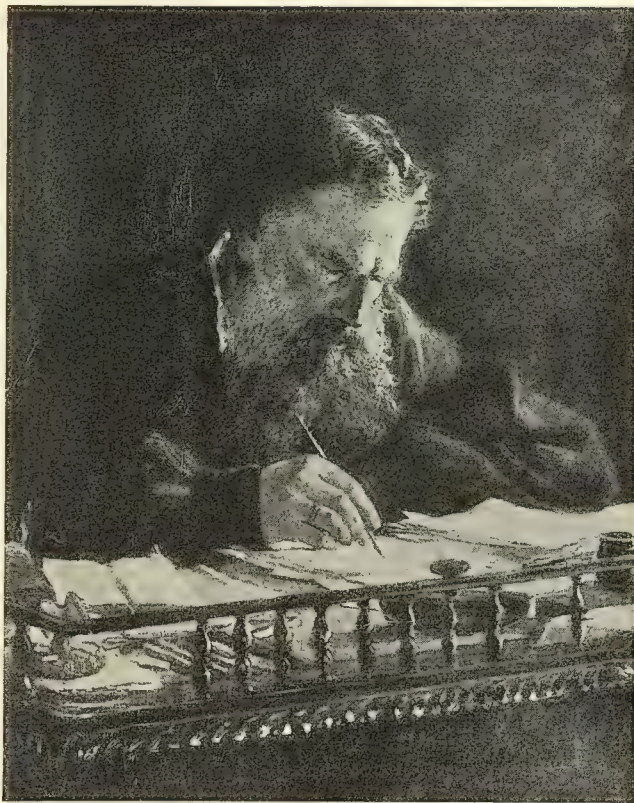


Рис. 546. Ге. Л. Н. Толстой.

Интересно, что газетные критики всѣ оказались недовольны лицомъ царевича, несмотря на точное историческое его воспроизведеніе. Ге относился очень серьезно къ своей работѣ, — ѣздилъ въ Монпелье, въ Петергофъ, изучалъ обстановку, разсматривалъ вещи Петра, при чемъ старикъ-сторожъ замѣтилъ:

— Только второго посѣтителя вижу, который такъ подолгу вещи смотреть: вы, да покойный императоръ Николай I: тотъ въ халатѣ Петра и въ колпакѣ долго стоялъ у окна.

Картина въ общемъ имѣла успѣхъ. Она очень напоминаетъ по тону „Кромвеля“ Делароша. Вотъ когда сказалось вліяніе французскаго художника. Только колоритъ у Ге былъ слабоватъ: на лицѣ Петра много дополнительныхъ синеватыхъ тоновъ, а у Алексѣя все лицо блѣдно-лиловое. Съ зеленымъ кафтаномъ Петра и отворотами

картины библейскія потерпѣли неудачу. Ге рѣшилъ взяться за русскую исторію. Его знакомство съ Костомаровымъ и приближающійся 200-лѣтній юбилей рожденія Петра рѣшили выборъ сюжета: „Петръ допрашиваетъ Алексѣя“. Подлиннымъ портретомъ Алексѣя можно было воспользоваться, только скопировавъ его изъ Романовской галереи Эрмитажа. Ге подалъ просьбу о дозволеніи. Докладъ доходилъ до Государя,—но ему отказали. Но за 25 руб., данныхъ лакею, Ге проникъ въ галерею и сдѣлалъ копію. Когда картина была уже на выставкѣ, императоръ Александръ спросилъ (вспомнивъ свой отказъ):

— Откуда у васъ это лицо?

— Я себѣ представляю именно такимъ царевича Алексѣя,—отвѣтилъ Ге.



обшлаговъ Ге не совладаль, и получилась довольно печальная какофонія красокъ. Вся фигура Петра, хотя и помѣщенная на второмъ планѣ, не представляла собою гиганта, онъ казался мелковатымъ.

Ге, по примѣру Делароша, до того какъ писать картину, выѣпливалъ фигурки изъ глины. Такъ онъ выѣпилъ всю „Тайную Вечерю“, — такъ поступилъ и съ Петромъ. Нѣсколько отличныхъ съ этой группы маленькихъ копій до сихъ поръ кое-гдѣ можно встрѣтить у любителей.

Репутація Ге снова поднялась. Это его окрылило. Онъ принялся за новую историческую картину — „Екатерина у гроба Елизаветы“.

Композиція представляетъ императрицу въ моментъ, когда она, входя въ траурную комнату, гдѣ стоитъ катафалкъ Елизаветы, встрѣтилась въ дверяхъ съ супругомъ—Петромъ III и его свитой. По сконфуженнымъ позамъ его свиты и по торжествующему выраженію лица Екатерины, Дашковой и Орловыхъ—ясно, на чьей сторонѣ побѣда, и Ропша уже чувствуетъ въ недалекомъ будущемъ, на ряду со вступленіемъ въ Петербургъ царицы на бѣломъ конѣ.



Рис. 547. Ге. Милосердіе. Уничтоженная картина.

Неуспѣхъ картины былъ не заслуженъ. Положимъ, она написана слабовато, но не хуже, чѣмъ „Христосъ въ Геосиманскомъ саду“, и безконечно лучше, чѣмъ всѣ послѣдующія его картины (кромѣ „Пушкина“). Все-таки Ге показаль, что именно такъ надо трактовать картины, что такое проникновеніе въ область исторіи желательно. Двойное освѣщеніе—отъ свѣчей катафалка и голубое дневное изъ сосѣдней залы—хотя и эффектно, но безконечно уступаетъ ученической работѣ Рѣпина, появившейся въ томъ же году—„Воскрешеніе дочери Іаира“, гдѣ тотъ же эффектъ вечерняго и дневного свѣта удивительно переданъ.



Вслѣдъ за этой картиной Ге написалъ „Пушкина въ Михайловскомъ“. И опять неуспѣхъ, и опять незаслуженный. По замыслу, по композиціи—картина прямо-таки превосходна. Въ маленькій деревянный домикъ поэта пріѣхалъ лицейскій товарищъ Пущинъ. Друзья позавтракали, кофе принесли въ кабинетъ, Пущинъ завалился въ мягкое старинное кресло и съ наслажденіемъ слушаетъ декламацію поэта. Выпитая чашка кофе стоитъ на столѣ; золотые лучи солнца сверкаютъ на стѣнѣ, на портретѣ Байрона, на статуэткѣ Наполеона, что стоитъ на печкѣ. Синіе клубы дыма повисли



Рис. 548. Ге. Ливорно. Закатъ.

въ воздухѣ. У дверей сидитъ Арина Пантелеймоновна и вяжетъ чулокъ. Раскрытый чемоданъ и брошенный конвертъ съ печатью (на коврѣ) дополняютъ общее впечатлѣніе. Впрочемъ, именно этотъ конвертъ—анахронизмъ: во времена Пушкина конверты употреблялись только для официальныхъ бумагъ.

Итакъ, „Пушкинъ“ тоже не имѣлъ успѣха, хотя немедленно купилъ его Некрасовъ. Ге заказывали повтореніе картинъ. Надо было жить съ семьей — и онъ повторялъ. Но средствъ не хватало, а оба сына подрастали. Тогда Ге бросилъ Петербургъ, купилъ у тестя имѣніе Плиски въ Черниговской губерніи и переселился туда.

Здѣсь онъ совершенно забросилъ искусство. Когда Рѣпинъ, пріѣхавшій къ нему въ 1880 году, спрашивалъ его:

— Неужели васъ не тянетъ къ живописи, Н. Н.?

Онъ отвѣчалъ:

— Нѣтъ, да и ни къ чему. Намъ теперь искусство совсѣмъ ненужно. Есть болѣе важныя дѣла.



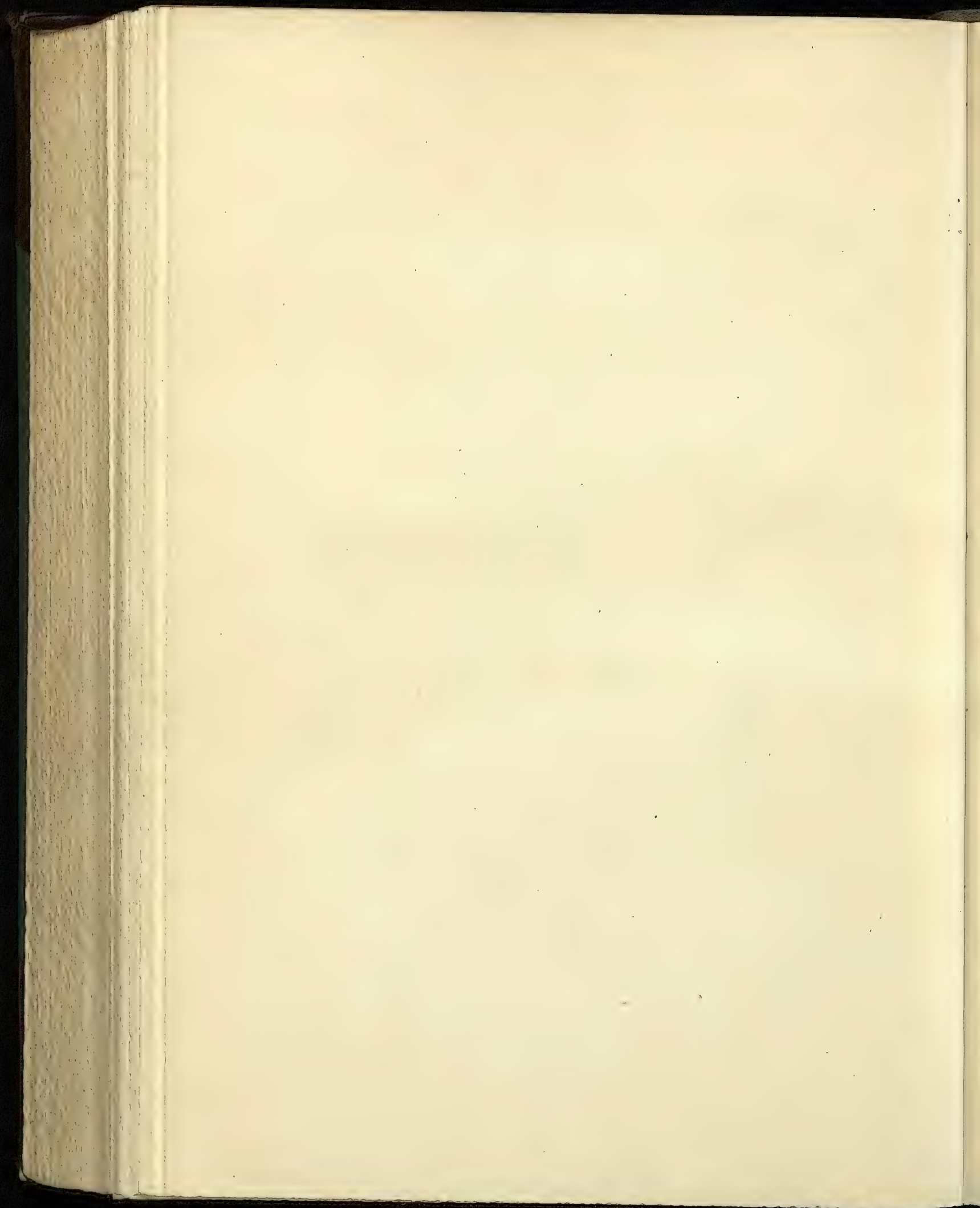






Федотовъ. Пріѣздъ жениха.







Онъ занимался хозяйствомъ, мало его понимая. Долги по покушкѣ имѣнья одолѣвали его. Онъ писалъ въ дневникѣ:

„Нужда вокругъ, нужда у себя. Единственная надежда, единственно, чѣмъ живешь—это вѣра въ помощь съ неба отъ Бога. Былъ день — будемъ живы; Богъ не далъ—пропадемъ...“

Но прошло четыре года, и инстинктъ взялъ свое: Ге рѣшился писать новую картину.

За это время много перемѣнилось въ его міровоззрѣніи. Возня съ вѣялками и молотилками, которыя какъ разъ входили тогда въ хозяйство, затягивала его только съ виѣшней стороны. Съ внутренней онъ попрежнему оставался въ кругѣ художественныхъ стремлений, и подъ пепломъ тлѣли искры прежняго.

Въ Петербургѣ ждали — неужели Ге замолчалъ навсегда?

И вотъ появилась его новая картина — „Милосердіе“.

На холстѣ была изображена такая сцена. Какая-то барышня въ саду смотритъ на босика, который прошелъ мимо и которому она, повидимому, подала милостыню. Босикъ похожъ на Христа, но всклокоченный, неумытый, въ лохмотьяхъ. Лицо у него какъ будто и напоминаетъ лицо Христа изъ „Тайной Вечери“, а какъ будто и не походить. Все это залито желто-



Рис. 549. Ге. Графиня С. А. Толстая.

шафраннымъ свѣтомъ заката. Ге любилъ этотъ тонъ и съ особенной любовью воспроизвелъ его въ послѣдствіи въ двухъ картинахъ: „Что есть истина?“ и „Повиненъ смерти“.

Хотя общество знало, что Ге сошелся за это время съ Л. Н. Толстымъ, совершенно отдался вопросамъ нравственнаго усовершенствованія и потому въ новой своей картинѣ дать что-нибудь отвѣчающее его внутреннему настроенію,—но то, что оно увидѣло, поразило его. Трепанья, вихляющія линіи контуровъ, отсутствіе въ тѣлѣ—тѣла, въ одеждахъ—матеріи, въ листьяхъ—листьевъ—дѣлали картину отвратительной. Ге какъ бы преднамѣренно хотѣлъ щегольнуть неряшествомъ живописи. Въ одномъ письмѣ къ гр. Толстой онъ говорилъ:

„Прошло время, когда форма уже было все“.

„Исторія Искусствъ“. П. П. Гнѣдича. Т. III.



Въ другомъ письмѣ, къ дочери Толстого, онъ говорилъ:

„Засѣчьтесь о формѣ, но больше всего о томъ, что выскажется въ формѣ. Все искусство въ содержаніи, въ томъ, что дѣйствительно дороже всего и что вы храните въ вашей душѣ, какъ самое дорогое и святое. Оно, это святое, и укажетъ



Рис. 550. Ге. Портретъ Т. Л. Толстой.

вамъ характеръ и образъ формы и потребуетъ отъ васъ изученія той или другой формы. Оно васъ будетъ руководить, и, знайте, ему служите, ему вѣрьте, не измѣняйте, и тогда навѣрное ваше произведеніе будетъ художественно, и дорого и вамъ и всѣмъ окружающимъ, то-есть людямъ“.

Тутъ опять смѣшеніе понятій искусства вообще и конкретнаго понятія о живописи. Когда Ге описывалъ на бумагѣ свои картины—онѣ были великолѣпны; когда онѣ ихъ писалъ—онѣ выходили слабы, жалки и безграмотны, хотя и велики по мысли. Сама мысль была такъ глубоко забита несовершенствомъ выполненія, что ее видѣлъ только тотъ, кто былъ зачипнотизированъ художникомъ \*).

„Милосердіе“ провалилось съ трескомъ. Художникъ соскоблилъ картину и въ послѣдствіи на этомъ же холстѣ написалъ другую: „Quid est veritas?“ (Что есть истина?).

\*) Къ сожалѣнію, друзья и нѣкоторые критики поддерживали въ Ге его увѣренность въ необходимости поглощенія формы идеей. Когда Рѣпинъ сказалъ, что въ послѣдней своей картинѣ «Распятіе» Ге постарался наверстать забытое умѣнье писать и рисовать человеческое тѣло и изобразилъ его «сносно», Стасовъ разразился филиппикой: «Трагедія съ поразительной рѣзкостью и правдой—и сносно! Когда слышишь, смотря на картину, какъ въ тебѣ каждая жилка, каждый нервъ дрожитъ и поднимаетъ всю душу, когда воображеніе горитъ и рисуетъ широкую міровую картину, ни съ чѣмъ другимъ несравнимую,—сносно! Да пускай лучше пропадутъ со свѣта всѣ палитры и кисти, всѣ академіи и школы, если онѣ всѣ вмѣстѣ, однимъ дружнымъ проклятымъ натискомъ способны въ такой мѣрѣ кастрировать и безобразить художественный мозгъ и понятіе—дѣлать его способнымъ лишь къ цеховымъ взглядамъ. Развѣ для «живописи» существуютъ картины?»



Тогда Ге вернулся къ прежнему сюжету—„Тайной Вечери“. Онъ рѣшилъ продолжать повѣствованіе апостоловъ и изобразилъ Христа съ учениками, покидающимъ домъ, гдѣ они трапезовали. Всѣ смущены, чего-то ждутъ. Христосъ поднялъ голову и прямо смотритъ на луну, заливающую своимъ блескомъ палестинскій пейзажъ. Это былъ очаровательный эскизъ для картины—написанный кой-какъ, кляксами и мазками. Публика приняла его за картину—и прошла холоднымъ молчаніемъ.

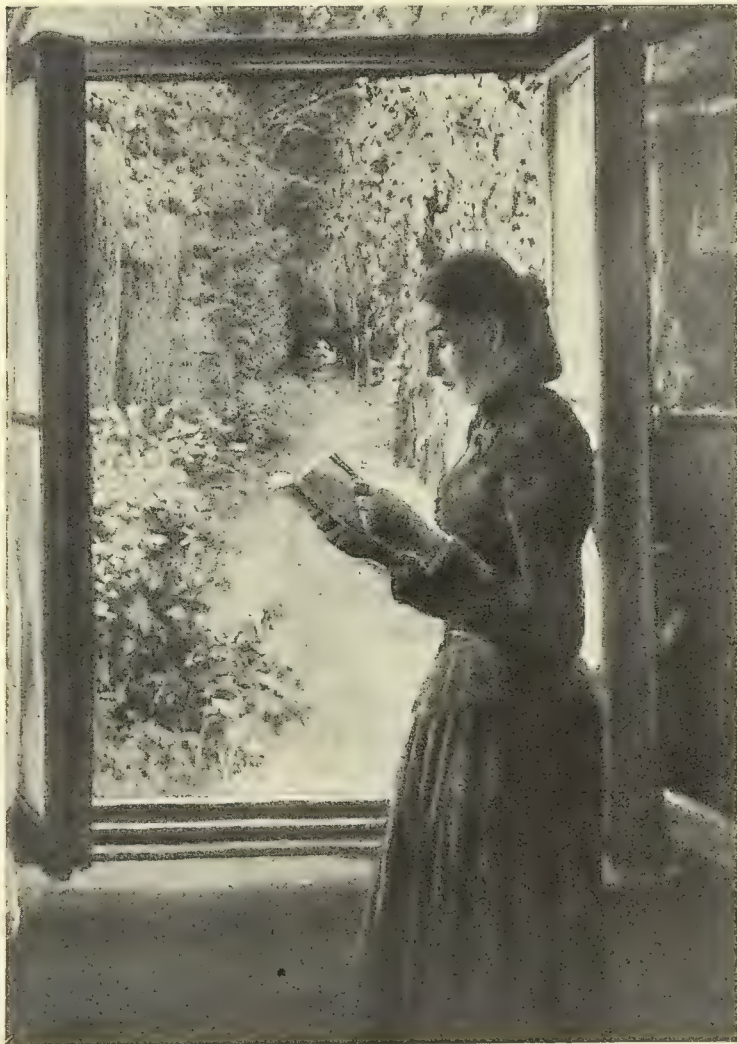


Рис. 551. Ге. Г-жа Петрункевичъ.

Но горячій темпераментъ Ге не допускалъ унынія. На мѣстѣ „Милосердія“ появилась новая картина: „Что есть истина?“. На ней изображенъ былъ Пилатъ въ видѣ упитаннаго римлянина и Христосъ—озлобленнымъ, всклокоченнымъ пропагандистомъ. Очень возможно, что послѣдняго Ге совсѣмъ не хотѣлъ, однако на большинство зрителей этотъ бродяга дѣлалъ именно такое впечатлѣніе. Картина была нѣсколько лучше написана, чѣмъ двѣ предыдущія, но все же со школьными ошиб-



ками и огромной безвкусицей. Особенно ужасно изображены тога прокуратора и правая его рука.

Цензура помогла отчасти интересу картины—вырѣзавъ ея копію изъ иллюстрированного каталога и чуть ли не снявъ картину съ выставки. Отзывы печати въ большинствѣ были неодобрительные,—и Ге упалъ духомъ. Въ это время подвернулся юркій присяжный повѣренный, нѣкій Ильинъ, который заявилъ: „Если бы я не былъ христіаниномъ, я бы, увидя картину Ге—на другой день крестился“, — на что ему отвѣтилъ одинъ литераторъ: „А я, увидя картину Ге, хочу перейти въ іудейство, да начальство не позволяетъ“. Ильинъ предложилъ Ге отвезти картину въ Германію и Америку—конечно, на счетъ Ге. Николай Николаевичъ согласился,—и началась перевозка картины изъ страны въ страну. Кончилось тѣмъ, что Ильинъ проѣздилъ



Рис. 552. Ге. Выходъ Христа послѣ Тайной Вечери.  
Третьяковская галерея въ Москвѣ.

всѣ три тысячи, что заплатилъ Третьяковъ художнику за картину, да еще прибавилъ своихъ. Критики отнеслись къ Ге сочувственно; но пониманіе ихъ мало рекомендуютъ такіа замѣчанія: „живопись образцовая“ („Reform“); „Ге является великимъ художникомъ, поразительнымъ техникомъ“ („Freie Bühne für modernes Leiden“); или: „Картина будетъ сочтена несравненнымъ художественнымъ созданиемъ“ („Hannoversches Tageblatt“) и пр. Но были критики, что заявляли: „Христосъ — фигура

глубочайшаго нерадѣнія (небрежности?) и низости“ („Courier“). Словомъ—успѣха не было нигдѣ.

Гр. Л. Н. Толстой со свойственной ему деликатной мягкостью просить Ге въ письмахъ не писать больше Христа свирѣпымъ. „Сдѣлайте его съ простымъ, добрымъ лицомъ. Мнѣ представляется, что будь лицо Христа простое, доброе, сострадающее—всѣ все поймутъ“.

Слѣдующей картиной была „Совѣсть“. Художникъ взялъ моментъ, когда, послѣ поцѣлуя Іуды, Христосъ былъ уведень. За нимъ издали пошли ученики, и робко, сзади всѣхъ пошелъ этотъ страшный, таинственный, непонятный ученикъ, который могъ предать его, но не отречься, и который не побоялся казнить себя за свой поступокъ, когда увидѣлъ его неожиданный результатъ. Картина написана въ холодныхъ тонахъ мартовской палестинской ночи. И залитый луною садъ, и закутанная въ плащъ фигура Іуды, и мелькающіе вдали огни—все здѣсь прекрасно. Даже въ живописи тутъ многое можно простить, тѣмъ болѣе, что тѣла, которое художникъ разучился писать, здѣсь не видно.

Успѣхъ „Совѣсти“ еще разъ подбодрилъ Н. Н., и онъ рѣшился писать огромную



картину: „Синедрионъ“ или „Повиненъ смерти“. Но онъ ее не написалъ, такъ какъ то, что онъ пытался выставить на передвижной выставкѣ и что по совершенно неизъяснимымъ причинамъ не позволили сдѣлать, былъ колоссальный чудовищный подмалевокъ, сдѣланный съ какой-то титанической силой, но аляповато, неумѣло, съ пренебреженіемъ къ перспективѣ, ракурсу, человѣческой структурѣ и типичности.



Рис. 553. Ге. Quid est veritas? Третьяковская галлерей въ Москвѣ.

Картиной этой онъ какъ нельзя болѣе доказалъ, что никакой мысли не выразить, если пѣтъ формы. А композиція превосходна. Униженный, оплеванный Христосъ, стоящій въ углу, и торжественное шествіе синедриона, со свѣтильниками, и съ сытыми заѣвшими законниками—могли бы при мало-мальски сносномъ исполненіи сдѣлать этотъ холстъ міровой картиной.

Наконецъ послѣдняя композиція Ге: „Голгоѳа“. Онъ сдѣлалъ множество эскизовъ этой картины. На одной—пьяный разбойникъ хохоталъ надъ умершимъ Хри-



стомъ, самъ вися въ предсмертныхъ мукахъ на крестѣ. На другой—Христосъ съ ужасомъ поднималъ руки къ головѣ при видѣ орудій казни. Наконецъ онъ остановился на послѣднемъ вздохѣ. Кресты сдѣланы низкими въ видѣ буквы Т, такъ что ноги почти касаются земли. Это было не совсѣмъ такъ, римляне сажали на крестъ преступниковъ на такой высотѣ, чтобъ ихъ не могли достать собаки, по ночамъ бродившія за городомъ. Разбойника оставилъ Ге только одного—того, что былъ распятъ справа. Голова его—одинъ ужасъ. Она имѣетъ родственное сходство съ тѣми рабами, что хотѣлъ изобразить Ивановъ на своей картинѣ (одинъ съ выжженнымъ



Рис. 554. Ге. Повиненъ смерти (Судъ синагогіона). Ев. отъ Маттея, XXVI, 66, 67, 68.

глазомъ), но не рѣшился въ виду того отвращенія, что они во всѣхъ возбуждали. Экспрессія страдающаго Христа передана превосходно. Мрачный фонъ картины и вихрь, взметающій пыль, даютъ мощный аккордъ къ ужасной казни. Картину не допустили на выставку.

„То, что картину сняли,—писалъ Толстой художнику:—очень хорошо и поучительно. Когда я въ первый разъ увидалъ, я былъ увѣренъ, что ее снимутъ, и теперь, когда живо представилъ себѣ обычную выставку съ домами и пейзажами, nature mort'ами,—мнѣ даже смѣшно подумать, чтобы она стояла“.

И. Е. Рѣпинъ вѣрно замѣчаетъ, что Ге напрягъ всѣ усилія, чтобы вспомнить то, что зналъ когда-то, и написалъ картину такъ, что она не рѣзала глазъ, не разстраивала впечатлѣнія. То была лебединая пѣсня художника. Вскорѣ онъ умеръ на своемъ хуторѣ, оставивъ рядъ неконченныхъ картинъ и эскизовъ.

Ге если не имѣлъ успѣха среди общества, а художниками считался плохимъ



техникомъ,—онъ все же, какъ чуткій, умный человѣкъ, оставилъ имъ искренніе честные завѣты, какъ надо обрабатывать композиціи, какъ надо любить искусство. Онъ оставилъ нѣсколько чудесныхъ портретовъ, изъ которыхъ на первомъ планѣ надо поставить портретъ Герцена — одно изъ лучшихъ созданій нашей школы. Написанъ онъ былъ еще въ шестидесятыхъ годахъ.

Съ Ге случилась странная вещь. Первая его картина, „Тайная Вечера“ попала какъ разъ въ тонъ настроенія публики въ 1863 году. Отсюда ея успѣхъ. Ее начали отождествлять съ книжкой Ренана, и художника подняли на щитахъ, какъ триумфатора. Но Ге остался за границей, издали слѣдилъ за общественнымъ движеніемъ у насъ, и когда явился съ „Маріей Магдалиной“ и „Моленіемъ о чашѣ“, то оказался не въ переднихъ, а въ заднихъ рядахъ: его, какъ мы видѣли, укорили въ отсталости. Самолюбиваго и энергичнаго человѣка это подняло. Его знакомство съ графомъ Л. Н. Толстымъ ускорило переворотъ, и когда онъ послѣ „Пушкина“ выступилъ, во второй половинѣ семидесятыхъ годовъ, какъ художникъ-мыслитель, то оказался вновь далеко шагнувшимъ за кругозоръ критики и публики. Онъ, такъ сказать, разбѣжался и проскочилъ мимо, не найдя точки соприкосновенія съ временно опередившей жизнью; отсюда весь его неуспѣхъ послѣднихъ лѣтъ, какъ живописца.

И у Ге есть извѣстная характерная черта, связывающая его съ Верещагинымъ. Оба были художники идеи, оба торопились высказаться, ради этого они жертвовали самымъ великимъ въ дѣлѣ изобразительныхъ (bildenden) искусствъ—формой. Ге, когда писалъ, думалъ о впечатлѣніи, которое можетъ произвести на толпу композиція, онъ думалъ о толпѣ, которая, не гоняясь за полнотой формы, оцѣнитъ общепонятную, простую, почти дѣтскую мораль картины. Но онъ забывалъ, что есть болѣе требовательные судьи, которые потребуютъ, кромѣ разсудочности (какого бы высокаго качества ни была эта разсудочность),—и внѣшнихъ обликовъ, могущихъ по силѣ экспрессіи занять мѣсто въ вѣчности. Быть-можетъ, Ге могъ подойти гораздо ближе къ величайшимъ мастерамъ, чѣмъ подошелъ, если бы свой математическій умъ не направилъ въ сторону метафизики. Иногда, какъ въ эскизѣ „Голгоѳа“, какъ въ „Иудѣ послѣ поцѣлуя“, у него сквозитъ чрезъ дряблыя, затрепанные формы что-то вѣчное, великое, заставляющее содрогаться. Его карандашные наброски къ „Распятію“—великолѣпны, головы разбойниковъ превосходны. Въ страдающей головѣ Христа слишкомъ много человѣческаго, но вѣдь если Христосъ страдалъ не какъ человѣкъ, а какъ Богъ, то тогда нѣтъ и крестнаго подвига. Въ позднѣйшихъ типахъ Христа



Рис. 555. Ге. Голова распятаго Христа.  
Эскизъ къ его «Распятію».



Ге утратилъ то благородство образа, которое чувствовалось въ „Тайной Вечери“. Съ каждымъ произведеніемъ его Иисусъ грубѣлъ, дѣлался проще, будничнѣе, и наконецъ въ „Распятіи“ и „Что есть истина?“ дошелъ до типа самаго зауряднаго социалиста. При этомъ въ его Христѣ не было народности, той народности, которая превосходно выражена, напримѣръ, у Эдельфельта въ его картинѣ: „Христосъ и Магдалина“, что находится въ Гельсингфорскомъ національномъ музеѣ.

Ге по внутреннему содержанію былъ куда выше, чѣмъ какъ художникъ-техникъ. Несмотря на все несовершенство исполненія, „Допросъ царевича Алексѣя“— все же одна изъ лучшихъ картинъ нашей исторической школы. „Екатерина у гроба Елизаветы“—по техникѣ еще слабѣ Петра, но по тонкому анализу замысла, не-



Рис. 556. Ге. Голгофа. У гр. Л. Н. Толстого.

смотря на кукольнаго солдата, на полное отсутствіе сходства въ Екатеринѣ, несмотря на нехарактерную, тумбообразную фигуру Дашковой, все же можетъ считаться выдающейся, хотя и мало оцененной вещью. Наконецъ его „Пушкинъ въ Михайловскомъ“—единственная въ своемъ родѣ картина, къ сожалѣнію, совершенно неизвѣстная современному поколѣнію, такъ какъ находится на югѣ, въ домѣ одного коллекціонера, доступъ куда весьма затруднителенъ. У насъ нѣтъ приличныхъ картинъ изъ жизни нашихъ писателей и поэтовъ. Кромѣ прекрасныхъ работъ Рѣпина и Пастернака, изображающихъ интимную жизнь графа Л. Н. Толстого (сдѣланныхъ прямо по натурѣ), мы можемъ насчитать еще съ десятокъ слабыхъ картинъ Волкова, Неврева, Клодта, далеко отстающихъ отъ проникновенной композиціи Ге.





Рис. 557. Ге. Голгофа.

Настанет время, когда художники вернутся къ изученію Ге и дадутъ цѣлый рядъ картинъ изъ русской исторіи и Евангелія, идя по направленію, указанному Ге,—но, конечно, памятуя, что картины существуютъ для „живописи“,—ибо гдѣ нѣтъ живописи, тамъ нѣтъ и картины.



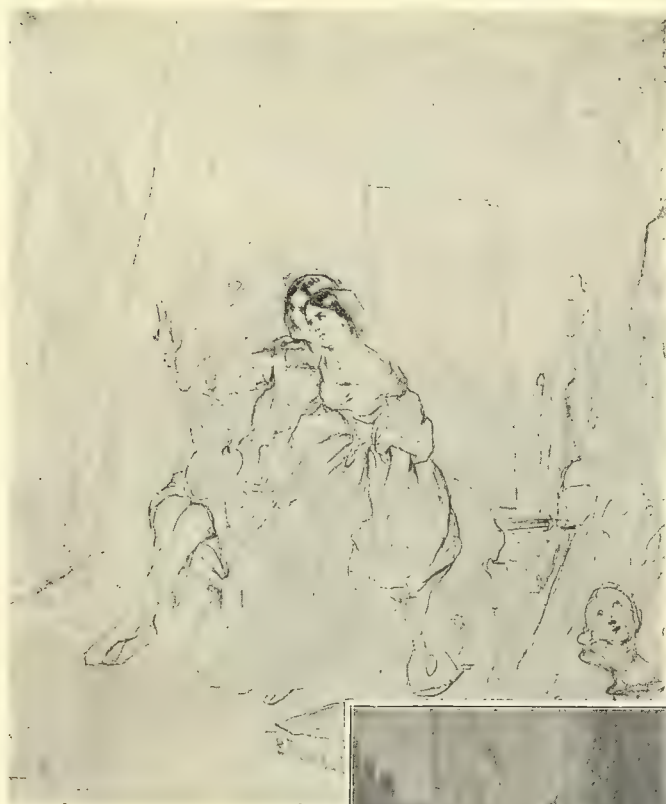


Рис. 558. Перовъ.  
Эскизъ 1857 года.

бернію. Маленькаго Васю отдали въ ученіе къ дьячку, который преподавалъ ему славянскій языкъ, арифметику и Законъ Божій. Наибольшіе успѣхи мальчикъ выказалъ въ чистописаніи, за что и былъ прозванъ имъ Перовымъ. Прозвище это такъ и осталось за нимъ на всю жизнь. Затѣмъ Вася попалъ въ Арзамасское уѣздное училище, гдѣ пробылъ три года. Родители сильно противились художественной карьерѣ Перова, не позволяли ему поступить въ специальную

## II.

### Перовъ и Крамской.

Василій Григорьевичъ Перовъ, сынъ барона Криденера, родился въ Тобольскѣ въ 1833 году. Отецъ его, губернский прокуроръ Григорій Карловичъ Криденеръ, славился своею гуманностью, просвѣщенностью и либерализмомъ. Последнее послужило причиною перевода его въ Архангельскъ и затѣмъ отставки. Тогда Криденеръ переѣхалъ на житье въ Самарскую гу-



Рис. 559. Перовъ. Савояръ. Румянцовскій музей.



художественную школу, и онъ пользовался только временно уроками художника Ступина, жившаго въ Арзамасѣ. Первою его картиной было „Распятіе“, въ которой онъ написалъ своего товарища и прислужника — крестьянина Ивана, любившаго и своего барина и искусство; онъ согласился висѣть цѣлыми часами, привязанный къ кресту широкими ремнями, и шесть недѣль работалъ съ него юноша образъ. По окончаніи работы шестнадцатилѣтній художникъ подарилъ ее въ церковь сосѣдняго села Никольскаго, гдѣ она и теперь находится, какъ запрестольный образъ. Наконецъ, по настоянію одного изъ родственниковъ, въ 1852 году Перова отправили въ Училище живописи и ваянія. Извѣстный скульпторъ Рамазановъ, инспекторъ училища, одобрилъ рисунки Перова и принялъ его въ число учениковъ. Молодой художникъ понялъ, что ему придется много работать, пока онъ достигнетъ той техники, которая требовалась для окончанія курса. Матеріальная обеспеченность Перова была болѣе чѣмъ сомнительна; онъ жилъ у бѣдной родственницы, старой дѣвы, надзирательницы пріюта, больной чахоткою. Отецъ былъ старъ и не присылалъ ему болѣе денегъ. По смерти родственницы онъ буквально остался безъ крова; но



Рис. 560. Перовъ. На могилѣ сына. Третьяковская галлерей.

одинъ изъ преподавателей училища, Васильевъ, предложилъ переехать къ нему на казенную квартиру, несомнѣнно замѣтивъ хорошія способности въ молодомъ человѣкѣ. Преподавателями въ то время въ училищѣ были по исторической живописи—Скотти, по портрету—Макрицкій и Заряно, а по ваянію—Рамазановъ. Между преподавателями не было лада, и, по отзывамъ учившихся, иные приносили болѣе вреда, чѣмъ пользы. Заряно былъ недурной портретистъ и во всякомъ случаѣ оказалъ вліяніе на Перова, хотя ужъ слишкомъ требовалъ точности въ копированіи натуры. Собственно говоря, онъ былъ академикомъ перспективной живописи, а не портретной; въ портретѣ же онъ силился подражать Деннеру по тщательной выпискѣ лица и всѣхъ деталей \*).

\*) Сергѣй Константиновичъ Заряно (1818—1870) былъ извѣстенъ не только какъ портретистъ, но и какъ превосходный перспективный художникъ. О немъ будетъ сказано ниже.



Въ концѣ 1856 года училище послало работы лучшихъ своихъ учениковъ въ Академію Художествъ. Въ томъ числѣ была тамъ „Головка мальчика“ Перова. За этюдъ этотъ молодой художникъ удостоился второй серебряной медали. Успѣхъ ободрилъ Перова, и онъ задумалъ свою первую жанровую картину: „Пріѣздъ становаго на слѣдствіе“. Уже въ этомъ, далеко не совершенномъ произведеніи выказывается несомнѣнная наблюдательность автора и стремленіе строго слѣдовать за нату-



Рис. 561. Перовъ. Этюдъ старухи. Частная коллекція.

рой. Только въ фигурѣ преступника еще чувствуется условность мастеровъ предыдущей школы. За картину эту ему была присуждена большая серебряная медаль. Гораздо ярче обнаружился талантъ Перова въ картинѣ: „Сынъ дьячка, получившій первый чинъ“, за которую онъ получилъ вторую золотую медаль. Здѣсь важная фигура босоногого чиновника, на котораго примѣряютъ форменный фракъ, прямо превосходна и непосредственно примыкаетъ къ галлерей типомъ Федотова.

Въ августѣ 1861 года Перовъ кончилъ программу на первую золотую медаль: „Проповѣдь въ сельской церкви“ — вещь тенденціозную и въ то же время академичную по компо-

новкѣ. На солеѣ изображенъ священникъ, читающій прихожанамъ послѣ обѣдни проповѣдь. Бесѣда идетъ на тему о повинненіи господамъ: одной рукой проповѣдникъ указываетъ на небо, а другой на сидящихъ впереди помѣщиковъ. Самъ старичокъ-помѣщикъ сладко дремлетъ, а молодая его жена слушаетъ нашептыванія красиваго сосѣда, сидящаго сзади нея. Ливрейный лакей отталкиваетъ отъ господъ тѣснящихся крестьянъ. Въ общемъ чувствуется обычное направленіе англійскаго жанра, съ умышленно подчеркнутой тенденціей. При этомъ картина явилась нѣсколько запоздалой, обличеніемъ заднимъ числомъ, такъ какъ за нѣсколько мѣсяцевъ до ея окончанія послѣдовалъ манифестъ 19 февраля.

Одновременно съ „Проповѣдью“, Перовъ написалъ двѣ картины: „Чаепитіе въ Мытищахъ“, гдѣ удивительно типиченъ ожирѣвшій монахъ, и „Крестный ходъ на



Пасхѣ“; послѣдняя картина изображаетъ весь причтъ совершенно пьянымъ. Сельскій попъ ухватился за колонку крыльца и еле можетъ держать крестъ въ другой рукѣ; дьяконъ же совсѣмъ свалился на порогъ, барахтается и не можетъ встать.

Въ 1862 году Перовъ женился и уѣхалъ на казенный счетъ за границу. Отправился Перовъ прямо въ Парижъ, но намѣреніе его работать за границей такъ же легко, какъ въ Россіи, не могло осуществиться. Дѣло ограничивалось тщетными и неудачными попытками написать что-нибудь изъ французской жизни. Въ одномъ изъ донесеній Совѣту Академіи онъ пишетъ: „Не зная ни народа, ни его образа жизни,



Рис. 562. Перовъ. Тройка. Третьяковская галерея въ Москвѣ.

ни характера, не зная типовъ народныхъ, что составляетъ основу жанра, я не могъ обработать даже одной фигуры въ картинѣ“, хотя въ томъ же донесеніи онъ обѣщаетъ все-таки написать нѣсколько жанровъ изъ французской жизни; и онъ пробовалъ написать „Праздникъ въ окрестностяхъ Парижа“, но результаты получились печальные. Ему пришлось просить у Совѣта дозволенія возвратиться въ Россію. „Живя за границею почти два года,—пишетъ онъ:—я не могъ исполнить ни одной картины, которая была бы удовлетворительна,—незнаніе характера и нравственной жизни народа дѣлаютъ невозможнымъ довести до конца ни одной изъ моихъ работъ... Посвятить себя на изученіе страны чужой нѣсколько лѣтъ я нахожу менѣе полезнымъ, чѣмъ, по возможности, изучить и разработать безчисленное богатство сюжетовъ какъ городской, такъ и сельской жизни нашего отечества“.

Академія разрѣшила ему возвратиться въ Россію за годъ до окончанія назначеннаго срока и выдать ему слѣдующія за послѣдній годъ деньги на поѣздку по Россіи.



По прибытіи въ Россію Перовъ дѣйствительно принялся очень рьяно за работу, написалъ „Похороны“ на мотивъ изъ поэмы Некрасова: „Морозъ—красный носъ“, „Очередную у фонтана“ (у московскаго площаднаго фонтана во время снѣжной выюги стоитъ вереница очередныхъ съ ведрами), „Пріѣздъ гувернантки въ купеческій домъ“, очень грубый жанръ „Дворникъ“, „Монастырскую трапезную“, „Тройку“ (см. рис. 562) и нѣсколько другихъ, менѣе значительныхъ жанровъ.



Рис. 563. Перовъ. Учитель рисованія. Третьяковская галлерей.

лотую медаль за экспрессию, которую не удостоился получить самъ Перовъ. Успѣхъ этого этюда заставилъ Перова обратить вниманіе на свои портретныя способности. Онъ принялся за копированіе ванъ-Дейка и Веласкеза и достигъ значительныхъ результатовъ въ этомъ родѣ живописи.

Пропуская цѣлый рядъ болѣе или менѣе талантливыхъ жанровъ изъ второго періода его дѣятельности, слѣдуетъ отмѣтить превосходнаго „Птицелова“ (рис. 564), едва ли не талантливейшую его картину. „Птицеловъ“ сродни „Учителю рисованія“, только написанъ (за исключеніемъ плохого пейзажа) съ еще болѣе большимъ мастерствомъ. Картиной этой начинается новый періодъ его дѣятельности и совпадаетъ съ началомъ дѣйствій „Товарищества передвижныхъ выставокъ“.

На передвижной выставкѣ 1871 года были выставлены двѣ его картины: „Ры-

Перовъ вырабатывалъ технику не торопясь, дѣлаясь съ каждымъ годомъ солиднѣе и строже въ рисункѣ. Въ 1867 году появляется превосходный его жанръ: „Учитель рисованія“ — цѣлая поэма изъ дѣйствительной жизни въ стилѣ лучшихъ тургеневскихъ типовъ (см. рис. 563). На той же выставкѣ были выставлены его „Утопленница“, „Чистый понедѣльникъ“ и посредственная аллегорическая картина: „Божія Матерь у житейскаго моря“. Кромѣ того, на той же выставкѣ обратилъ всеобщее вниманіе „Читальщикъ“ — этюдъ нѣкоего Брызгалова, въ сущности написанный цѣликомъ Перовымъ. Этюдъ этотъ получилъ отъ Академіи золотую медаль за экспрессию, которую не удостоился получить самъ Перовъ. Успѣхъ этого этюда заставилъ Перова обратить вниманіе на свои портретныя способности. Онъ принялся за копированіе ванъ-Дейка и Веласкеза и достигъ значительныхъ результатовъ въ этомъ родѣ живописи.





Рис. 564. Перовъ. Птицеловъ. Третьяковская галерея въ Москвѣ.

боловъ" (рис. 566) и „Охотники на привалѣ" (рис. 565). Картины эти представляютъ непосредственное продолженіе тѣхъ превосходныхъ жанровыхъ сюжетовъ, о которыхъ сказано выше: „Учителя рисованія" и „Птицелова". „Рыболовъ" даже по типу напоминаетъ прежняго „Учителя".

Тѣмъ не менѣе успѣхи въ чистомъ жанрѣ и въ портретѣ какъ будто не удо-



Рис. 565. Перовъ. Охотники на привалѣ. Третьяковская галерея въ Москвѣ.



влетворяли художника. Вообще не поклонник литературы, Перовъ зачитывался историческими романами Салиаса и Карновича. Романы эти натолкнули его на мысль написать двѣ большія историческія картины: „Сцену изъ Пугачевского бунта“ и „Диспутъ Никиты Пустосвята въ Грановитой палатѣ“. Последняя картина осталась неоконченной. Первую же онъ передѣлывалъ много разъ и самъ оставался ею недоволенъ. Тѣмъ не менѣе въ „Никитѣ Пустосвятѣ“ есть въ отдѣльности типичныя



Рис. 566. Перовъ. Рыболовъ. Третьяковская галлерей.

голова, хотя въ общемъ композиція не отличается большими достоинствами. Вообще, когда Перовъ уходилъ изъ определенной сферы жанра, въ немъ пропадала глубина экспрессіи и свобода композиціи. Насколько хороши его „Старички на могилѣ сына“ (рис. 560), „Рыбаки“, „Охота на медвѣдя“, „Голубятникъ“, — картины, написанныя во второй половинѣ семидесятыхъ годовъ, — настолько слабы писанныя въ то же время „историческія“ и евангельскія композиціи: „Первые русскіе христіане“, „Ярославна на городской стѣнѣ“, „Христосъ въ саду Геосиманскомъ“, „Калужскіе разбойники“. Еще сноснѣе другихъ его образъ

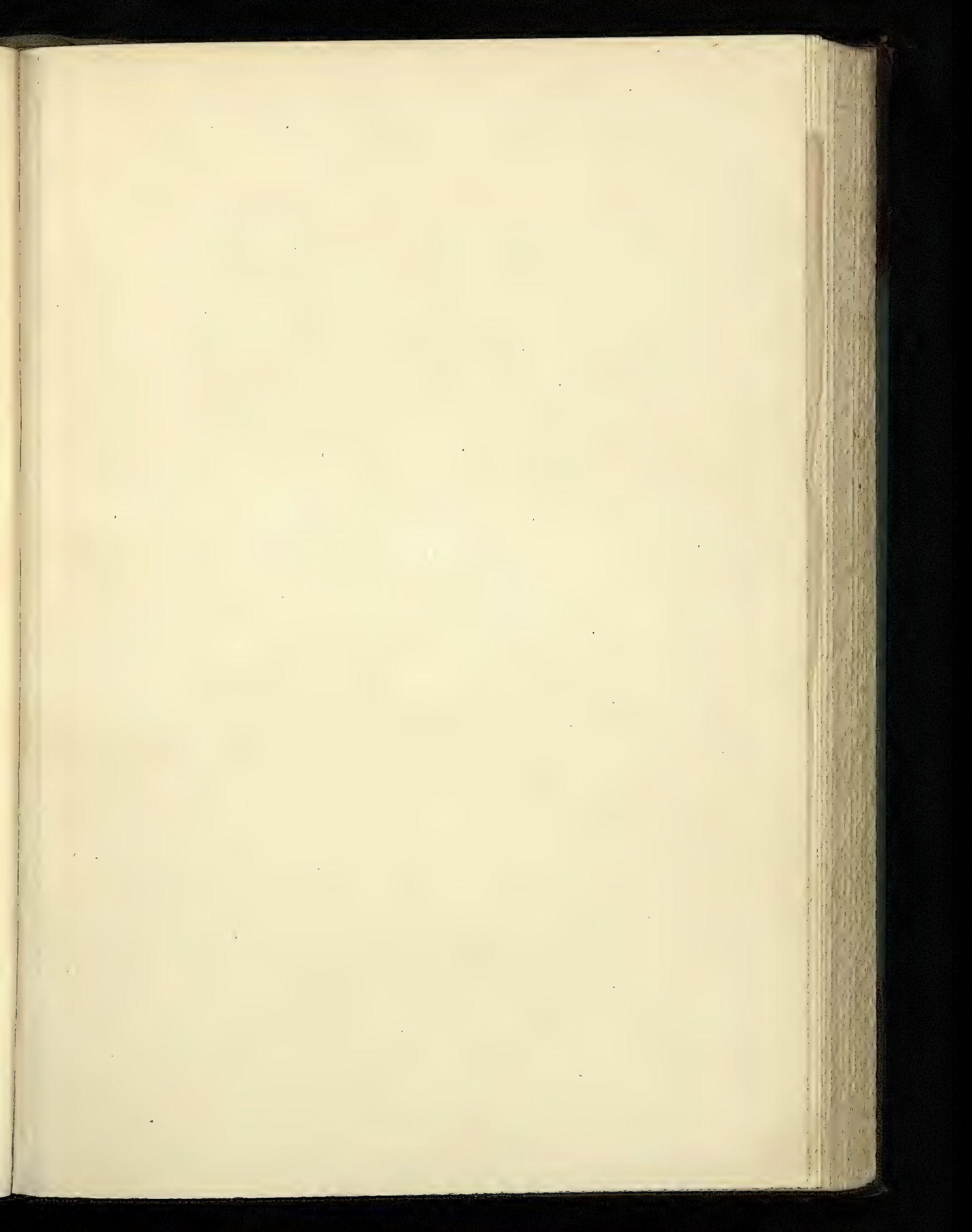
Снятія со креста, оригина-

льно скомпонованный, находящійся въ настоящее время въ Третьяковской галлерей, гдѣ вообще находятся его лучшія картины. Изъ портретовъ, писанныхъ Перовымъ, какъ на лучшія работы, можно указать на изображенія А. Н. Островскаго, В. И. Даля, Ф. М. Достоевскаго, М. П. Погодина.

Перовъ скончался 29 мая 1882 года и похороненъ въ Даниловскомъ монастырѣ въ Москвѣ.

Въ талантѣ Перова нельзя сомнѣваться. Но, какъ все русскіе люди того времени, захваченные потокомъ вѣяній, онъ не могъ разобраться въ дѣйствительности и подпалъ подъ влияніе критики и кружковъ. Въ дѣятельности его замѣчаются три рѣзкіе періода. Въ первомъ — онъ идетъ слѣпо по слѣдамъ Федотова. „Сынъ дьячка, полу-





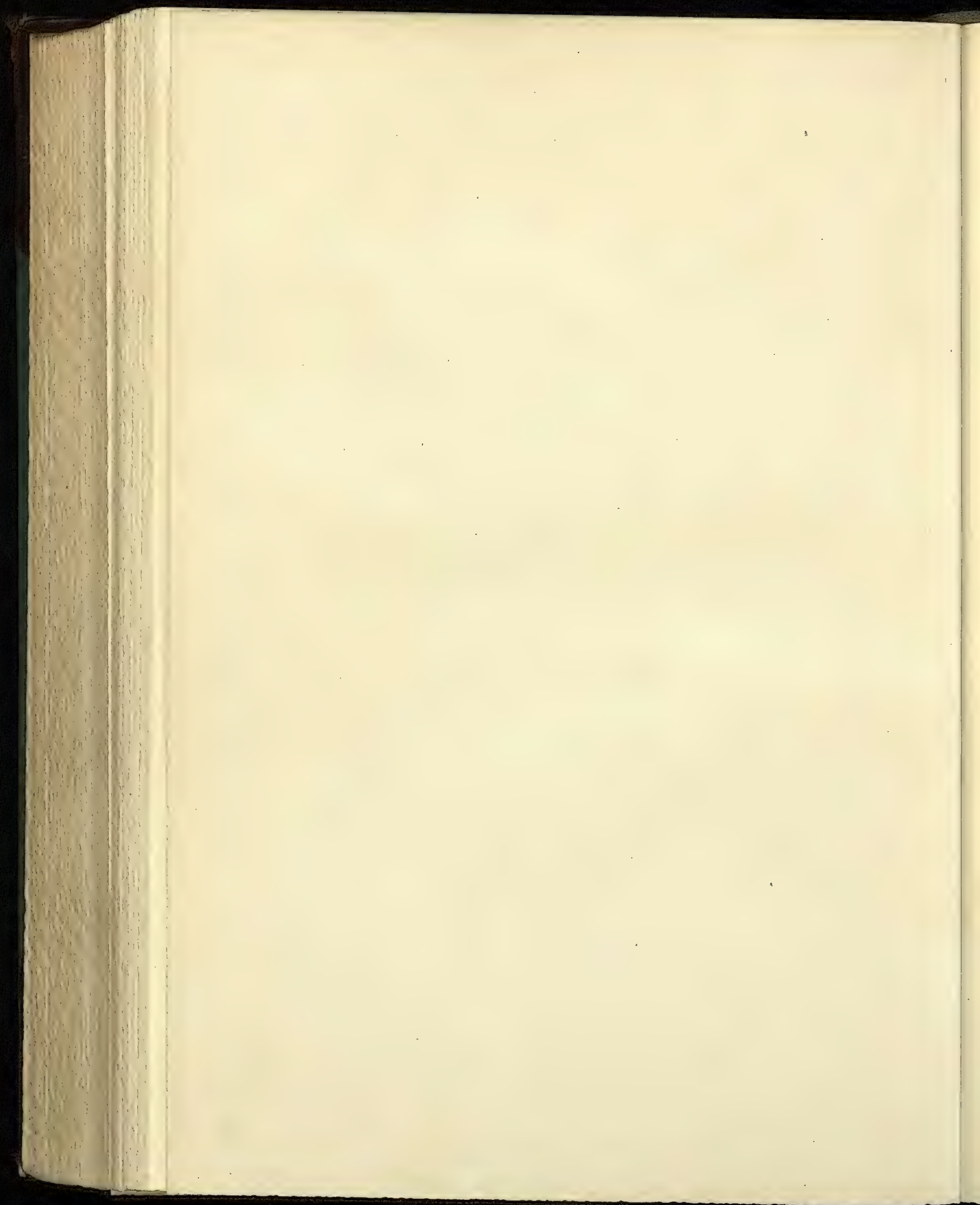




Ге. Послѣдняя вечеря Христа съ учениками.

Музей Александра III въ С.-Петербургѣ.







чившій первый чинъ — ближайшій родственникъ Федотовскому „Свѣжему кавалеру“. Тенденціозность „Проповѣди“ граничить съ самымъ ходовымъ юморомъ того времени. Но „Славильщики“ являются уже бичеваньемъ, хотя настоящій способъ сатиры — при помощи живописи — не достигъ цѣли: картину цензура сняла съ выставки. Эта композиція являлась прямымъ отраженіемъ жизни. „Викарные“ попы въ 60-хъ годахъ составляли одно изъ самыхъ невозможныхъ условий деревенской жизни. Перовъ могъ взять гораздо болѣе рѣзкія проявленія пьянства въ причтѣ, результатомъ котораго бывали ссылки священниковъ. Тѣ, кто еще помнитъ невозможныя картины жизни въ нашихъ центральныхъ губерніяхъ, можетъ поразсказать, какъ тонули на плотахъ во время ледохода цѣлыя причты, какъ ихъ привозили безъ чувствъ на телѣгахъ домой, какъ они прерывали наполовинѣ служеніе, не будучи въ силахъ продолжать его. „Чаше-питье въ Мытищахъ“, гдѣ Перовъ изобразилъ жирнаго монаха, не обращающаго вниманія на нищаго — это самый невинный жанръ сравнительно съ дѣйствительностью, и художникъ, какъ сынъ губернскаго прокурора, могъ возбудить гораздо болѣе возмутительное слѣдствіе.

Второй періодъ — когда онъ, вернувшись изъ-за границы, гдѣ, какъ мы видѣли, ничего не могъ написать, потому что не зналъ народа (довольно наивное и странное оправданіе!), начинаетъ писать безхитростные жанры. Къ сожалѣнію, Парижъ не повліялъ на Перова съ той стороны, съ какой онъ могъ бы и долженъ былъ бы повліять. Техника Перова осталась такой же скучной и деревянной, какъ и прежде, только рисунокъ немного подвинулся впередъ. Въ его „Учитель рисованія“ много достоинствъ, будь только нѣсколько болѣе мастерства. Тутъ налицо весь формулярный списокъ, заставляющій сжиматься съ болью сердце, — хотя типичныхъ чертъ „рисовальнаго“ учителя тутъ нѣтъ, это можетъ быть и учитель русской словесности и учитель чистописанія. Въ „Рыболовъ“ чувствуется Кнаусъ, но безъ его силы и экспрессіи. Что же касается „Охотниковъ“, то это далеко не разсказъ Тургенева, а въ крайнемъ случаѣ страница изъ „Лгуновъ“ Писемскаго.



Рис. 567. Крамской. Пейзажъ Шишкинъ.  
Третьяковская галлерей въ Москвѣ.





Рис. 568. Крамской. Неутѣшное горе. Третьяковская галерея въ Москвѣ.



Третій періодъ у Перова самый печальный. Когда ни „Богоматери“, ни „Попѣлуи весны“, ни „Ярославны“ ему положительно не удалось, онъ, подѣ влияніемъ убѣжденій близкихъ совѣтниковъ, рѣшилъ написать что-нибудь „капитальное“. Въ то время „капитальное“ опредѣлялось количествомъ аршинъ полотна, и потому Перовъ заказалъ огромные холсты. Какъ позднѣе его Крамской, онъ рассчитывалъ, что величина картины дастъ ему безсмертіе. И онъ написалъ „Пугачева“ — скучную пустую картину, какихъ можно отдать цѣлыхъ полдюжины за одного „Птицелова“.



Рис. 569. Крамской. Христосъ въ пустынь. Третьяковская галлерея въ Москвѣ.

Послѣдней, лебединой его пѣсней былъ „Никита Пустосвятъ“ — картина тоже въ достаточной степени фальшивая. Царевна Софья совершенно имъ не прочувствована, кромѣ самого Пустосвята — всѣ остальные лица малозначительны. Словомъ — это былъ періодъ одряхлѣнія художника, который заставлялъ только съ горечью вспоминать о минувшихъ успѣхахъ художника.

Несчастье Перова было въ томъ, что онъ повѣрилъ тому, что въ картинѣ долженъ быть литературный сюжетъ, какъ литераторы — шестидесятники повѣрили, что каждое литературное беллетристическое произведение должно быть публицистическимъ. Отсюда рядъ недоразумѣній. Судьба Перова поэтому свела его на нѣтъ. Будь у него сильна техника, онъ побѣдилъ бы препятствія, вырвался изъ ихъ омута, какъ вырвался въ послѣдствіи Рѣпинъ. Но Перовъ былъ техникъ, какъ и всѣ художники



того времени, слабый, хотя, конечно, сильнѣе Оедотова, живопись котораго уже граничила, какъ мы видѣли, съ дилетантской.

Третьимъ художникомъ, имѣвшимъ огромное вліяніе въ 60-хъ годахъ на развитіе отечественной живописи, былъ Иванъ Николаевичъ Крамской (1837—1887). Родился онъ въ слободѣ Новая Сотня, Воронежской губерніи, кончилъ курсъ въ Острогжскомъ уѣздномъ училищѣ, былъ писцомъ въ Острогжской думѣ и въ 1853 году поступилъ ретушеромъ къ харьковскому фотографу. Черезъ три года онъ пріѣхалъ въ Петербургъ, гдѣ занимался ретушерствомъ въ извѣстной тогда фотографіи

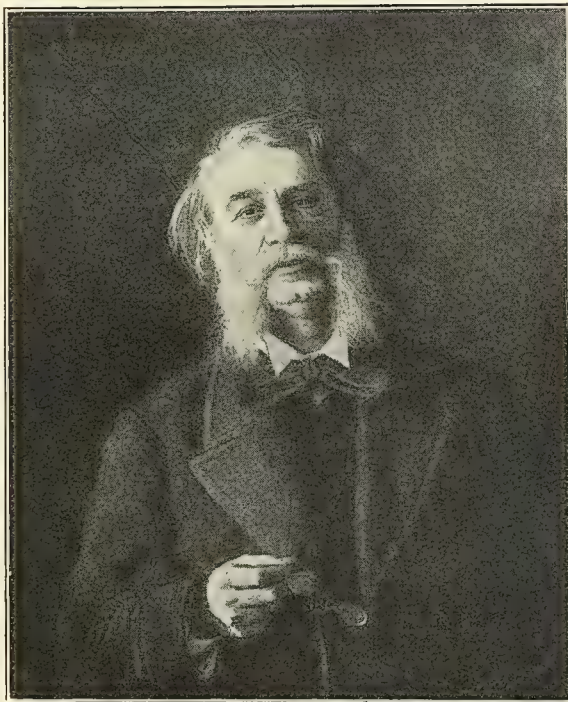


Рис. 570. Крамской. Писатель Д. В. Григоровичъ.  
Третьяковская галерея въ Москвѣ.

Александровскаго. Понаторѣвъ въ портретной живописи, онъ поступилъ въ Академію Художествъ ученикомъ профессора Маркова и въ одинъ годъ прошелъ курсъ двухъ классовъ—головного и фигурнаго. Чтобы имѣть средства къ жизни, онъ продолжалъ занятія ретушью, перейдя въ первоклассную фотографію Денъера. Вскорѣ Марковъ пригласилъ его въ помощники по расписыванію купола храма Спасителя въ Москвѣ. За болѣзнью Маркова, всю главную роспись купола сдѣлалъ Крамской, вмѣстѣ съ Венигомъ и Кошелевымъ. Работа эта—одна изъ величайшихъ заслугъ Крамского.

Въ 1863 году имъ была получена отъ Академіи малая золотая медаль за картину: „Моисей источаетъ воду изъ скалы“. Оставалось написать программу на

большую медаль и получить заграничное пенсіонерство, но тутъ произошелъ эпизодъ, выше рассказанный въ исторіи „ухода 13-ти“. Вотъ какъ Рѣпинъ въ своихъ запискахъ о Крамскомъ передаетъ значеніе этого эпизода:

„Въ началѣ 1860-хъ годовъ жизнь русская проснулась отъ долгой нравственной и умственной спячки, прозрѣла, и первое, что она хотѣла сдѣлать, умыться, очиститься отъ негодныхъ отбросовъ, отъ рутинныхъ элементовъ, отжившихъ свое время. Во всѣхъ сферахъ и на всѣхъ поприщахъ искали новые здоровые пути. Молодость и сила свѣжей русской мысли царилъ вездѣ, весело, бодро шла впередъ и ломала безъ сожалѣнія все, что находила устарѣлымъ, ненужнымъ. Не могла же эта могучая волна интеллигенціи не захватить и русскаго искусства и не захлестнуть въ Академію Художествъ. Хотя Академія стояла всегда особнякомъ, своей русской жизни нѣ видала и не признавала, а питалась все еще только римскими художе-





Рис. 571. Крамской. Русалки. Третьяковская галерея в Москвѣ.





Рис. 572. Рубенс. Воскрешение Лазаря. 1-я группа негров.





Рис. 573. Рѣпинъ. Горбунъ. Изъ собранія С. С. Боткина.

римскіе идеалы. Они были искренни и, какъ русскіе люди, не могли притворяться мѣющимися отъ восторга передъ панскимъ искусствомъ Запада: оно казалось имъ фальшивымъ, вычурнымъ и напыщеннымъ. Они любили родную жизнь, близкіе сердцу образы и инстинктивно вѣрили въ свое русское искусство. Мѣстная жизнь и природа стояли еще свѣжо передъ ихъ глазами и тянули къ себѣ—кого въ Малороссію, кого въ Сибирь, кого на сѣверъ Великороссіи.

ственными консервами, но почва въ Академіи однако же въ это время была уже достаточно подготовлена для этой, освѣжавшей все волны. Въмѣсто прежняго замкнутого пансіона, куда поступали, часто безъ всякаго художественнаго призванія, дѣти ближайшихъ чиновниковъ, мастеровъ и т. п. съ 10 лѣтъ и воспитывались тамъ по всеѣмъ правиламъ псевдо-классическаго искусства, оторванные совершенно отъ реальной русской жизни,—теперь же, съ тѣхъ поръ, какъ въ Академіи были уже приходящіе вольнослушатели, въ нее потянулись со всеѣхъ концовъ Россіи юноши разныхъ сословій и возрастовъ. Тутъ были и полуобразованные мѣщане, и совсѣмъ невѣжественные крестьяне, и люди съ университетскимъ образованіемъ; но всеѣ они шли сюда уже по собственному влеченію и несли свои идеи. Они были подѣ неизгладимымъ впечатлѣніемъ своихъ мѣстныхъ образовъ, чисто-русскихъ. Понятно, имъ сухой и неинтересной казалась высшая академическая премудрость, они плохо понимали ее. Чужды были имъ и вѣчные



„Но сколько надо силъ и непоколебимости натуры, чтобы въ теченіе 8—9, а иногда 12 лѣтъ академическаго дрессированія на старыхъ образцахъ классики, сохранить природное влеченіе!.. Надо взять еще во вниманіе, что многіе юноши, по трудности сообщенія тогда и по недостатку средствъ, не имѣли возможности во все это время побывать на родинѣ. Разумѣется, многіе забывали свои дѣтскія впечатлѣнія и втягивались совсѣмъ въ академическую рутину. Но были и такіе крѣпыши, что выдерживали и, хотя искалѣченные порядкомъ, все еще стремились къ своему тлѣющему-внутри огоньку.

„Талантливая плеяда русскихъ художниковъ 1860-хъ годовъ, о которой идетъ рѣчь и къ которой принадлежалъ И. Н. Крам-



Рис. 574. Рѣпинъ. Критикъ В. В. Стасовъ. Музей Александра III въ С.-Петербургѣ.

ской, была именно такая. Они прекрасно учились рисовать и писать, имѣли уже малыя золотыя медали за картины на заданную тему, готовились къ конкурсу на большія золотыя медали, но, подъ вліяніемъ новыхъ вѣяній времени, стали дорожить своею личностью художника, рвались къ самостоятельной дѣятельности въ искусствѣ и мечтали — о, дерзкіе! — о созданіи національной русской школы живописи!.. Это были уже вполне взрослые и правоспособные люди, почти каждый изъ нихъ имѣлъ уже около 30 лѣтъ отъ роду и совершенно развитое, опредѣленное сознаніе своихъ правъ и обязанностей, какъ художника и какъ человѣка.

„Время 1860-хъ годовъ особенно развивало самосознаніе.

„Въ теченіе своего долгаго академическаго курса, при своей любознательности провинціаловъ, упомянутые художники много читали, искали, учились и къ концу курса

Академія стояли уже очень твердо и самостоятельно въ своей сферѣ. У каждого была уже наготовѣ излюбленная имъ тема картины, которую онъ, какъ дорогой за вѣтъ, носилъ въ своей душѣ долгое время и страстно мечталъ о возможности перенести ее на холстъ.

„Убѣждаясь все болѣе и болѣе въ своемъ правѣ на самостоятельную уже работу, получивъ за 12 лѣтъ сильное отвращеніе къ намозолившей имъ глаза академической схоластикѣ и побуждаемые страстнымъ внутреннимъ желаніемъ творчества, они задумали наконецъ просить Совѣтъ Академіи разрѣшить имъ программы на большую золотую медаль выполнить по собственнымъ сюжетамъ. Въ официальныхъ прошеніяхъ, поданныхъ каждымъ въ отдѣльности въ Совѣтъ Академіи, они очень почтительно, толково и серьезно доказывали особенность каждой личности художника, его міросозерцанія, темперамента и личныхъ симпатій. Одна тема для 14 че-



ловѣкъ художниковъ была бы большою несправедливостію и представляла бы почти лотерейную удачу тѣмъ счастливымъ, чьи симпатіи совпадали бы съ задачей. На тему, напримѣръ, фантастическую провалились бы всѣ реалисты; на драмѣ оказались бы слабыми таланты чистой пластики и красоты внѣшней формы; на темѣ исторической провалились бы всѣ жанристы, и т. д.; между тѣмъ, предоставляя каждому выражаться свободно, на собственную тему, Совѣтъ имѣлъ возможность судить о цѣлой личности художника и человѣка и могъ бы полнѣе опредѣлить его достоинства. Убѣжденные совершенно въ своей правотѣ и невозможности продолжать противъ своего убѣжденія, конкуренты въ заключеніе просили Совѣтъ, въ случаѣ отказа ихъ просьбъ, уволить ихъ изъ Академіи.

„Совѣтъ Академіи счелъ эти просьбы неслыханною дерзостію и единогласно отказалъ. Профессора Академіи давно уже стали замѣчать въ лучшихъ, выдающихся ученикахъ какую-то апатію къ высокому стилю въ искусствѣ и уклоненіе ихъ къ низшему роду—жанру. Профессора знали, что это были большею частью пришлые изъ дальнихъ мѣстъ Россіи, полуобразованные мѣщане. Лѣтомъ, побывавъ на родинѣ, эти самобытники привозили иногда этюды мужиковъ въ лаптяхъ и полушубкахъ, у немазанныхъ телѣтъ; это очень претило возвышенному взгляду профессоровъ и казалось имъ мове-жанромъ. Чего добраго, эти чудаки-жанристы и на большую золотую медаль стали бы писать эти свои скинскія прелести съ пропорціями эскимосовъ! вмѣсто прекрасно развитыхъ формъ обнаженного тѣла—полушубки: хороша анатомія! вмѣсто стройныхъ колоннъ греко-римскихъ—покривившіяся избы, плетни, заборы и сараи: хорошъ фонъ! Этого еще недоставало! Профессора-классики добродушно хохотали между собою, какъ боги на Олимпѣ. Вооруженные классическими авторитетами многихъ вѣковъ, они, конечно, были похожи на боговъ, въ сравненіи съ этими жалкими рабами, начинателями чего-то новаго.

„Языческіе боги были еще во всей силѣ и вѣрили въ свое высокое назначеніе.

„Прежніе воспитанники Академіи, поступавшіе въ нее съ малолѣтняго возраста и получившіе „правильное“ художественное развитіе, смотрѣли на своихъ профессоровъ какъ на боговъ; они почти не знали реальной жизни, шумящей тамъ, гдѣ-то, за стѣнами Академіи. Изящное воспитаніе тщательно оберегало ихъ отъ „вредныхъ“ соприкосновеній съ народомъ. Академическій садъ, съ живописными глыбами камней (убранныхъ оттуда лѣтъ 17 назадъ), замѣнялъ имъ всю природу.

„Природа настоящая, прекрасная природа, признавалась только въ Италіи и преподносилась имъ въ пейзажахъ Н. Пуссена. Въ Италіи же были и вѣчно недосигаемые образцы высочайшаго искусства. Профессора все это видѣли, изучали, знали, а учениковъ своихъ вели къ той же цѣли художника, къ тѣмъ же неувыдаемымъ идеаламъ. Понятно, съ какимъ святымъ восторгомъ и замираніемъ сердца ученики стремились туда... „гдѣ лимонныя рощи шумятъ...“ Въ искусствѣ все было рѣшено, сомнѣній не было, путь ровный, ясный, усаженный розами. Бывали иногда преступники, сбившіеся съ пути, но они строго наказывались, исключались, или увѣщевались и снова обращались на путь истины.

„И вдругъ теперь эти самоучки, мѣщане, такъ дерзко осмѣливаются развивать передъ цѣлымъ Совѣтомъ свою новую теорію, учить профессоровъ и ставить улыти-



матумъ Академіи! Въ своемъ нелѣпомъ заблужденіи они ставили себя уже наравнѣ съ ними, заслуженными профессорами! Этого никогда еще не случалось въ лѣтописяхъ Академій всего образованнаго міра.

„Позволить имъ свободные сюжеты! Одни напишутъ лапти, полушубки, другіе—парчу, золото, третьи—благородныя человѣческія формы,—извольте ихъ разбирать! Люди они талантливые, конечно, но испорченные въ конецъ неправильнымъ воспитаніемъ. Это невѣжественное самомнѣніе достойно примѣрнаго наказанія. Чтобы эта ерзкая нелѣпость не посмѣла повториться!



Рис. 575. Рѣпинъ. Арестъ. Третьяковская галлерей въ Москвѣ.

„Профессора расхохотались бы, если бы кто-нибудь сказалъ имъ въ то время, что этотъ протестъ молодыхъ людей имѣлъ глубокое, національное основаніе, что художники инстинктивно чувствовали въ себѣ уже представителей земли русской отъ искусства. Да даже и практически это было такъ. Ихъ выдѣлили изъ своей среды русскій народъ, какъ художниковъ, и ждалъ отъ нихъ понятнаго ему родного искусства“.

Ушедшіе изъ Академіи художники образовали „Петербургскую артель“, просуществовавшую до 1870 года. Крамской, бывшій душой этого дѣла, занялся въ то же время преподаваніемъ портретной живописи въ рисовальной школѣ Общества Поощренія Художествъ, которое тогда помѣщалось на Васильевскомъ островѣ, возлѣ Биржи. Весь періодъ 60-хъ годовъ является для Крамского какъ бы подготовительнымъ: онъ написалъ массу портретовъ и копій со старинныхъ мастеровъ, совершенствуясь въ техникѣ.

Въ 1869 году онъ экспонировалъ въ Академіи коллекцію настолько удачныхъ портретовъ, что былъ удостоенъ званія академика. Когда въ 1871 году образовалось



„Товарищество передвижныхъ выставокъ“, Крамской явился душою этого Товарищества и до самой своей смерти поддерживалъ его всѣми силами. На первой передвижной выставкѣ появились его „Русалки“ („Майская ночь“ по Гоголю, см. рис. 571). Поклонники таланта художника были пріятно удивлены гибкимъ творчествомъ его таланта и тою поэтическою струею, которая чувствовалась во всей композиціи. На второй выставкѣ Товарищества появился его „Христосъ въ пустынѣ“ (рис. 569), писанный подѣ непосредственнымъ вліяніемъ „Тайной Вечери“ Ге. Даже въ типѣ лица Христа есть нѣчто общее съ Христомъ Ге. Крамской изобразилъ Христа сидящимъ на камняхъ въ пустынѣ, передъ утреннимъ разсвѣтомъ. Руки Его судорожно сжаты, босыя ноги изранены, волосы взбиты въ колтунъ, выраженіе лица сосредоточенное, мрачное. Въ общемъ картина холодна и мало согрѣта внутреннимъ чувствомъ. Разсудочность, составлявшая основную черту характера Крамского, помѣшала художнику непосредственно и искренно отнестись къ сюжету. Да и по мнѣнію его самого, онъ хотѣлъ изобразить только думающаго челоуѣка. Въ своихъ запискахъ онъ рассказываетъ, какъ, остановившись на избранномъ сюжетѣ, онъ осмотрѣлъ предварительно всѣ галлерей Европы, чтобы не сойтись съ кѣмъ-нибудь въ композиціи. Въ Палестинѣ онъ не былъ, но жилъ въ Крыму, близъ Бахчисарая, въ Иосафатовой долинѣ, которая имѣетъ нѣкоторое сходство съ окрестностями Іерусалима. Чувствуя себя недостаточно сильнымъ въ библейской живописи, Крамской всецѣло отдался портрету и въ этой области далъ цѣлый рядъ замѣчательныхъ произведеній, если не по технику, то по живой экспрессіи и сходству. Особенно извѣстны его портреты Григоровича, Полонскаго, графа Д. Толстого, императрицы Маріи Ѳеодоровны, Самойлова, графа Льва Толстого, С. П. Боткина, Айвазовскаго, Куинджи, Шишкина, Мельникова и др.

Но эти же работы и подорвали его силы.

„...Самый большой трудъ его, — пишетъ Рѣпинъ: — это портреты, портреты, портреты. Много онъ ихъ написалъ, и какъ серьезно, и съ какой выдержкой! Это ужасный, убійственный трудъ! Могу сказать это по нѣкоторому собственному опыту. Нѣтъ тяжелѣе труда, какъ заказные портреты! И сколько бы художникъ ни положилъ труда, какого бы сходства онъ ни добился, портретомъ никогда не будутъ довольны совсѣмъ. Непремѣнно найдутся смѣлые, откровенные и умные люди, которые громче всѣхъ скажутъ, при всей честной компаніи, что портретъ никуда не годится. И этотъ послѣдній громовый приговоръ такъ и останется у всѣхъ въ памяти и будетъ казаться самымъ вѣрнымъ приговоромъ. Всѣ прочіе красивые разговоры, комплименты художнику велись, конечно, для приличія, для хорошаго тона, а одинъ Иванъ Петровичъ сказалъ сущую правду. Въ бытность мою въ Парижѣ я видѣлъ четыре посмертныя выставки: все знаменитыхъ, прославленныхъ художниковъ; выставки ихъ посмертныя произвели тамъ сенсацію, имъ пѣлись дирирамбы на всѣ лады; но справедливость требуетъ сказать, что ни одна изъ нихъ, даже самая большая—Коро,—не составила бы и трети выставки Крамского. Нельзя же не принять во вниманіе, что картины Коро далеко не такъ строго писаны и рисованы, какъ портреты Крамского. Да, это былъ безпримѣрный труженикъ! Трудился буквально до послѣдняго момента жизни“.

Конечно, эта неустанная работа дала ему большой заработокъ. Но онъ пони-



мать ремесленность своей работы и въ душѣ мечтали объ одномъ — создать такую картину, которая осталась бы крупнымъ вкладомъ въ искусство. Онъ рѣшился для этого построить отдельную дачу съ мастерской, недалеко отъ Петербурга. Но было уже поздно...

„Несмотря на громадные затраты, — продолжаетъ Рѣпинъ: — на постройку мастерской и роскошной дачи, что стоило болѣе 30.000 рублей, средства Крамского были теперь въ цвѣтущемъ состояніи. Казалось, семья изъ поднявшихся уже дѣтей, кончавшихъ образованіе, благоденствовала; онъ даже взялъ къ себѣ въ домъ осиротѣвшихъ племянницу и племянника и далъ имъ хорошее образованіе. Домъ его, какъ и прежде гостепріимный, разрастался на широкую ногу; особенно на дачѣ, гдѣ у нихъ жили гостями товарищи дѣтей, племянники, знакомые; за столомъ обѣдало по 15 человекъ и болѣе. Квартира его въ городѣ украшена была лучшей мебелью, дорогими портъерами, персидскими коврами, античной бронзой и великолѣпными трюмо и ширмами. Кабинетъ его внизу, по внѣшности, напоминалъ кабинетъ государственнаго чловека, мецената или банкира. Мастерская наверху могла конкурировать изяществомъ мебели, восточныхъ портъеръ, бронзы съ самой кокетливой, аристократической гостиной. Домъ его былъ



Рис. 576. Рѣпинъ. «Не ждали?..» Третьяковская галлерея въ Москвѣ.

полная чаша... Но самого его теперь вы бы не узнали. Онъ сильно измѣнился за послѣднія восемь лѣтъ. На видъ ему можно было дать уже 70 лѣтъ, а ему не было еще и 50-ти. Это былъ теперь почти совсѣмъ сѣдой, приземистый отъ плотности, болѣзненный старикъ. О страстномъ радикалѣ и помина не было.

„Находясь постоянно въ обществѣ высокопоставленныхъ лицъ, съ которыхъ онъ писалъ портреты, онъ понемногу усвоилъ себѣ ихъ взгляды вмѣстѣ съ внѣшними манерами. Онъ давно уже стыдился своихъ молодыхъ порывовъ либеральныхъ увлеченій и все болѣе и болѣе склонялся къ консерватизму. Подъ вліяніемъ успѣха въ высшемъ обществѣ, въ немъ сильно пробудилось честолюбіе. Онъ болѣе всего боялся теперь быть не *comme il faut*. По обращенію онъ походилъ теперь на тѣхъ оригиналовъ, которые платили ему по 5.000 р. за портретъ. Въ рабочее время онъ носилъ необыкновенно изящный, длинный сѣрый рединготъ съ атласными отворотами, послѣдняго фасона туфли и чулки самаго моднаго алаго цвѣта старыхъ кафтановъ XVIII вѣка. Въ манерѣ говорить появились у него сдержанность, апломбъ и медленное растягиваніе фразы. О себѣ самомъ онъ часто говорилъ, что онъ сталъ теперь въ нѣкоторомъ родѣ особой. На общихъ собраніяхъ Товарище-



ства онъ открыто ратовалъ за значеніе имени въ искусствѣ, за авторитетъ мастера, доказывалъ, что все это дается художнику не даромъ и должно же быть когда-нибудь оцѣнено. Собранія Товарищества онъ предлагалъ сдѣлать публичными и приглашать на нихъ репортеровъ. Онъ сознавалъ, что каждое слово его будетъ теперь записано и каждое письмо его будетъ въ послѣдствіи обнародовано.

„И онъ былъ правъ, мысли его подхватывались на лету нашими самыми выдающимися литераторами и цитировались съ почтеніемъ. Печатно, много разъ уже, называли его самымъ умнымъ и самымъ интереснымъ художникомъ. И они были правы: все, что говорилъ онъ, было обдуманно и умно. Нѣкоторые художественные критики писали уже цѣлыя статьи по его инструкціи, или развивая его мысль, или цитируя его письма. Справедливость требуетъ сказать, что пристрастія въ его оцѣнкѣ чужого труда никогда не было. Онъ былъ неподкупно-честенъ и справедливъ въ приговорахъ дѣлъ даже враговъ своихъ всегда до конца. Ни одна газета не дерзала уже критически относиться къ его трудамъ. Составляли, конечно, исключенія разные литературные паріи; они, науськиваемые темными завистниками, таякали только изъ подворотенъ въ пустую, и патроны ихъ этимъ только подливали масла на очагъ славы Крамского, ярко горѣвшій. Всѣ солидные органы печати считали образцомъ его позднѣйшія работы — портреты, и рекомендовали юношеству изучать маститаго художника. Но юношество, это дерзкое, заносчивое юношество, совсѣмъ охладѣло къ нему; портреты его называли уже сухими, казенными, живопись устарѣлой, неколоритной и безвкусной. Да кто же нынче слушаетъ молокососовъ! Въ кругу товарищей Крамской давно уже потерялъ обаяніе; отъ дѣлъ онъ давно устранился и по нездоровью и по недосугу. Онъ становился нѣсколько тяжелъ желаніемъ импонировать. На собранія являлся всегда самымъ послѣднимъ; вещей своихъ на товарищескую выставку заставлялъ ждать по цѣлымъ недѣлямъ и болѣе, затрудняя сильно устроителей и къ удовольствію носильщиковъ, возвращавшихся отъ него много разъ съ пустыми руками. Онъ ничего уже не говорилъ с проста. На общихъ собраніяхъ его литературныя, хорошаго слога рѣчи всѣхъ утомляли, наводили скуку и вызывали уже рѣзкую оппозицію, производя на больного вредное раздраженіе. Да, онъ былъ уже сильно боленъ аневризмомъ, иногда голосъ его обрывался, и онъ схватывался за грудь; лицо темнѣло, и онъ, обезсиленный, сваливался осторожно и неуклюже, боясь разбиться, на богатую персидскую оттоманку. Его было жаль, и каждый, увлекшійся въ спорѣ съ нимъ, раскаивался въ эти минуты. Въ это печальное время онъ поддерживался только подкожнымъ впрыскиваніемъ морфія. И иногда, „заведенный“, какъ онъ шутилъ о себѣ, онъ чувствовалъ себя такъ бодро, живо, такъ энергично увлекался въ спорѣ; возраженія его были такъ неотразимы, вѣски, что оппоненты сомнѣвались даже, точно ли онъ боленъ: согбенный бокъ выпрямлялся, и движенія его становились быстры и сильны. Какой-то примирившейся усталости въ лицѣ его уже не было; оно загоралось здоровымъ цвѣтомъ сангвиника, и глаза опять молодо блестяли—онъ побѣждалъ“.

Послѣдней картиной, что хотѣлъ написать Крамской—былъ „Смѣхъ“, композиція на евангельскую тему. Иначе эта картина должна была называться: „Поруганіе Христа“. До этого Крамскимъ было написано картинъ немного. Кромѣ упомянутыхъ



выше „Христа въ пустынь“ и „Русалокъ“, онъ написалъ: „Охотника на тягъ“, „Лунную ночь“ (молоденькая женщина, сидящая на скамейкѣ подъ тополемъ), „Неутѣшное горе“ (женщина въ траурѣ у гроба, см. рис. 568), „Неизвѣстную“ (дама въ коляскѣ), нѣсколько образовъ и большую неоконченную картину: „Поруганіе Христа“. Картина настолько недописана, что окончательное сужденіе о ней едва ли возможно высказать.

Вотъ что интересовало художника при разработкѣ задуманной темы:

„Что вы скажете, на-примѣръ, о слѣдующей сценѣ, — пишетъ онъ одному своему знакомому:— когда Его (Христа) судили, воины во дворѣ, наскучивъ бездѣйствіемъ, всячески издѣвались надъ Нимъ; и вдругъ имъ пришла мысль—нарядить этого смирнаго человѣка царемъ; сейчасъ весь шутовской костюмъ былъ готовъ; эта выдумка понравилась, и вотъ докладываютъ господамъ, чтобы они удостоили взглянуть; все, что было во дворѣ, на балконѣ и галлерейхъ, покатилося громкимъ хохотомъ, а нѣкоторые



Рис. 577. Рѣпинъ. М. П. Мусоргскій. Третьяковская галлерей.

вельможи благосклонно хлопаютъ въ ладоши. А Онъ между тѣмъ стоитъ спокоенъ, нѣмъ, блѣденъ какъ полотно, и только кровавая пятерня горитъ на щекѣ отъ пощечины“ \*).

Разсудочное направленіе художника и здѣсь сказалось: не евангельское событіе стояло у него на первомъ планѣ, а слѣдующее соображеніе: „Попробуйте серьезно проводить ваши идеи въ жизнь—смотрите, какой хохотъ поднимется кругомъ. Я всюду слышу хохотъ этотъ, куда ни пойду. До сихъ поръ продолжаютъ смѣяться надъ Нимъ, строя въ то же время алтари“.

\*) И. Н. Крамской. Его жизнь, переписка и художественныя статьи. 1837—1887. Редакція В. Стасова, изданіе А. Суворина. С.-Петербургъ, 1886 года. Письмо г-ну Чиркину отъ 27 ноября 1883 года.





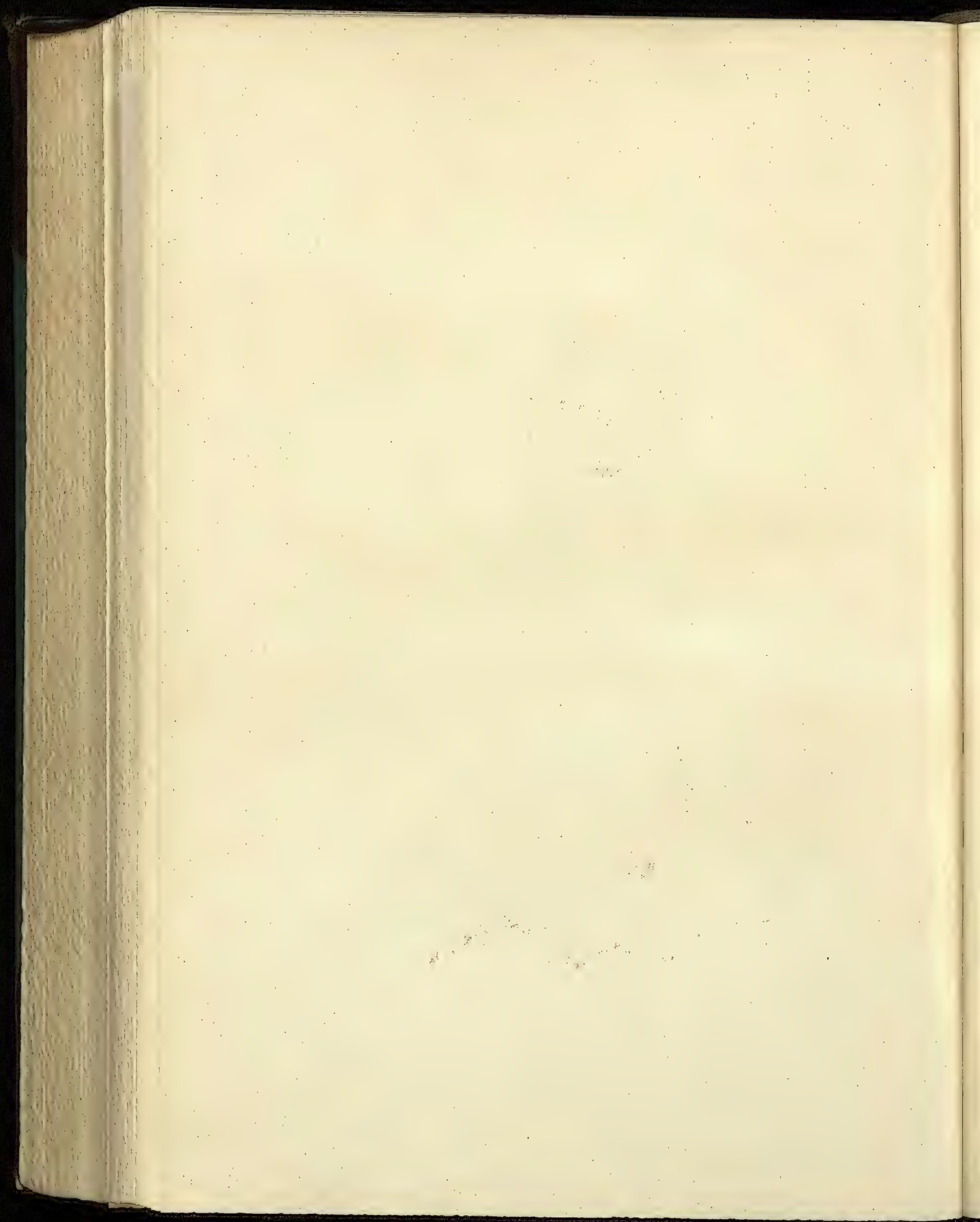
Рис. 578. Рубинъ. Запорожцы. Третьяковская галерея въ Москвѣ. Варианта картины въ музеѣ Александра III въ С.-Петербурѣ.





ЭТЮДЪ КАЗАКА.  
Профессора И. Е. Рѣпина.







Но нельзя не замѣтить, что самой сцены надруганія надъ Христомъ во дворѣ первосвященника нѣтъ въ евангеліи. Христосъ провелъ ночь въ караульнѣ, гдѣ, *завязавши* Ему глаза, били Его по лицу и спрашивали: „прореки намъ, Мессія, кто ударилъ Тебя?“ Такъ прошло время до разсвѣта. Съ первыми же лучами солнца, въ шестомъ часу утра, подсудимый былъ отведенъ въ Липкотъ-гаггазиевъ, гдѣ собрался синедрионъ и гдѣ произведенъ былъ первый формальный и законный судъ надъ Иисусомъ.

Скончался Крамской внезапно въ своей мастерской, работая портретъ съ одного доктора, которому оставалось только засвидѣтельствовать самый фактъ смерти художника. Оставилъ онъ по себѣ память горячаго ревнителя свободного искусства, всю жизнь боровшагося противъ рутиннаго направленія Академіи. Художествъ и много способствовавшего своими горячими статьями академической реформѣ.

### III.

#### Рѣпинъ.

Ближайшимъ послѣдователемъ Крамского явился Рѣпинъ — самая блестящая фигура художника на всемъ протяженіи

XIX вѣка — со всѣми данными стать во главѣ народившагося русскаго искусства. Ему пришлось пройти длинный тернистый путь. Я говорю не о славѣ: слава и деньги пришли къ нему еще на ученической скамьѣ. Ему пришлось бороться съ тѣми теченіями жизни, которыя подхватывали и несли его неудержимо, вмѣстѣ со всѣми. Только огромный талантъ его удержалъ художника отъ гибели и позволилъ если не во всей полнотѣ, то все же мощно озарить дебри нашего искусства.

Рѣпинъ пришелъ въ Академію какъ разъ во время исторіи 13-ти. Но онъ былъ талантливѣе ихъ, и академическій режимъ не задушилъ его. Ничего общаго, повидимому, не было между чугуевскимъ топографомъ и „Дочерью Іаира“ или „Іовомъ“ — тѣми сюжетами, которыми онъ долженъ былъ конкурировать на золотую медаль. Но

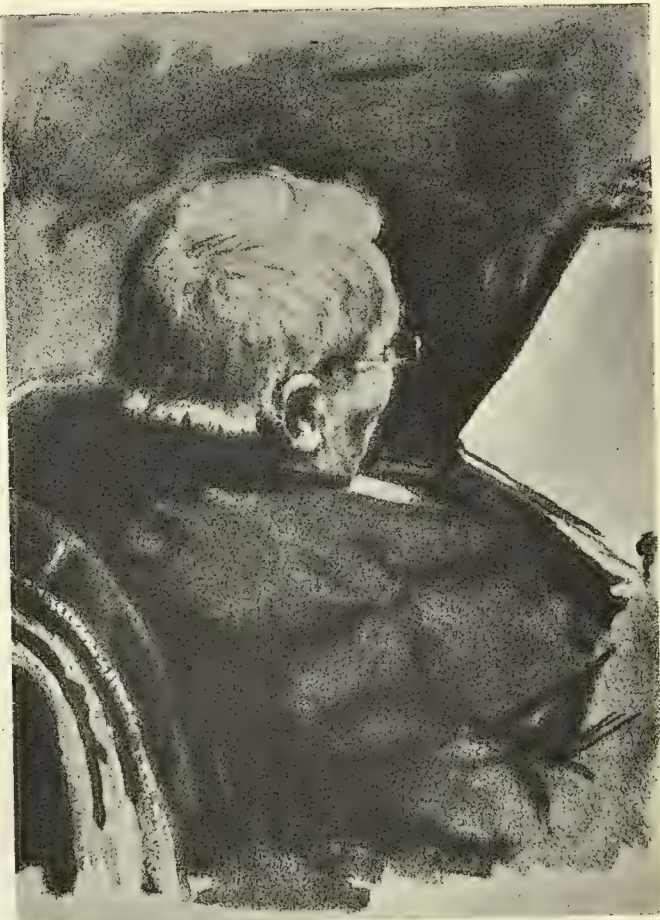


Рис. 579. Рѣпинъ. Портретъ.





Рис. 580. Ръльнь. Крестный ходъ.



и „Иовъ“ и „Дочь Іаира“ написаны были прекрасно, а въ послѣдней картинѣ игра двухъ освѣщеній такова, что и теперь, спустя почти сорокъ лѣтъ, останавливаешься передъ ними съ любопытствомъ. Рѣпинъ понималъ, что дѣло не въ сюжетѣ, а въ рисункѣ и въ той симфоніи красокъ, которую долженъ разыграть молодой художникъ. Какъ „гражданинъ“, онъ сочувствовалъ протесту 13-ти, но какъ художникъ—онъ шутя могъ бы обнаружить свой талантъ и въ глупѣйшемъ „Пирѣ Валгаллы“, написавъ съ какого-нибудь Тараса или Ивана такого бога Одина, какіе и не снились его профессорамъ—Шампину, Виллевальду и К<sup>о</sup>.

Еще будучи ученикомъ, онъ создалъ удивительную по силѣ картину: „Бурлаки“, составившую ему сразу громкое имя. Группа полуживотныхъ фигуръ тянетъ по раскаленнымъ пескамъ Волги баржу. Если еще чувствуется кое-гдѣ ученическая несмѣлость и не все бурлаки идутъ равномернымъ бурлачнымъ шагомъ, то по типичности, проникновенію, горячему солнцу и великолѣпному пейзажу—картина предвѣстила художнику блестящее будущее.

Италія не понравилась Рѣпину: просто-напросто молодой человекъ не былъ подготовленъ къ воспринятію впечатлѣній отъ кватрочентистовъ и чинквечентистовъ, а судилъ о нихъ какъ талантливый юный скизъ XIX вѣка. Но уже въ этихъ рѣзкихъ сужденіяхъ чувствуется самостоятельность, и сила, и увѣренность въ себѣ. Италія не произвела на него вообще впечатлѣнія, какъ на художника, и ничѣмъ не отразилась на его дѣятельности. Гораздо болѣе тронулъ его Парижъ. По крайней мѣрѣ оттуда онъ вывезъ малооцѣненную, но очень талантливую для того времени картину—„Парижское кафѣ“. И тутъ, какъ и въ „Бурлакахъ“, чувствовалось еще неумѣнье и робость ученика. Но уже размахъ пріема сильный, увѣренный. Художникъ не боялся уличной сцены и незнакомыхъ ему и русской публикѣ типовъ.

Самый сюжетъ этой картины мало подходитъ къ направленію Рѣпина, особенно Рѣпина семидесятыхъ годовъ, бывшаго подъ вліяніемъ Стасова. Это чисто-парижскій бульварный жанръ. Два прожигателя жизни зашли вечеромъ въ кафѣ поужинать или выпить шерри-коблеръ. Вокругъ живой гирляндой разсыпалась такая же



Рис. 581. Рѣпинъ. Художникъ Сѣровъ.





Рис. 582. Рѣлинь. Садко. Музей Александра III въ С.-Петербургѣ.

прожигающая себя молодежь. Жизнь кипитъ ключомъ: это начало третьей республики, когда обновленная нація, сбросивъ гнетъ германской контрибуціи, зажила новой жизнью. Вдругъ старшій изъ посѣтителей, уже потертый, облѣзшій господинъ, случайно встрѣтился взглядомъ съ красивой, не первой молодости женщиной, пришедшей сюда же на свой ночной промыселъ. Онъ поблѣднѣлъ, вскочилъ и, шатаясь, уводитъ прочь своего товарища, съ спокойствіемъ альфонса взирающаго на былую





Рис. 583. Рѣпинъ. Гр. Л. Н. Толстой.

жертву его друга. Жертва тоже не выдержала встрѣчи: она пошатнулась и упала на ближайшій стулъ. Румяна не могутъ скрыть смертельной блѣдности ея лица. Ея грудь тяжело вздымается подъ роскошнымъ чернымъ платьемъ. Кое-кто изъ окружающихъ замѣтилъ „скандальчикъ“ и обернулся въ ихъ сторону, но большинство занято своими „козери“ и „флѣртомъ“ и не замѣчаетъ маленькой мимолетной драмы.

У молодого художника еще не хватило тогда техники на выраженіе экспрессіи въ такой полнотѣ, какъ это сказалось у него впоследствии въ картинахъ: „Арестъ“ (рис. 575), „Не ждали?“ (рис. 576) и др. Но композиція, вечерній свѣтъ отъ лампы, весь фонъ уже говорятъ о большомъ художникѣ. У насъ только теперь, недавно, стали на выставкахъ появляться вещи послѣдователей Рѣпина съ тѣми же мотивами, но для насъ уже не имѣющими прелести новизны. Въ „Кафѣ“ много истиннаго исканія у художника,—особенно желаніе дать гармоничный аккордъ красокъ. То же желаніе чув-



Рис. 584. Рѣпинъ. Исповѣдь. Третьяковская галлерей.



ствуется и въ другой, писанной одновременно картинѣ—„Садко у водяного“ (рис. 582). Все сведено въ зеленовато-золотистый мягкій аккордъ, хотя отзывается подводной декорацией, съ боковымъ электрическимъ освѣщеніемъ.



Рис. 585. Рыбинъ. Николай Мирликійскій останавливаетъ казнь. Музей Александра III.

Поселившись въ Россіи, получивъ званіе академика, Рыбинъ подпалъ „литературнымъ“ влияніямъ. Съ одной стороны—кружокъ Крамского, съ другой—тенденціозная критика журналовъ, все это толкало художника дальше и дальше по скользкому пути тенденціи. Потребовали отъ него „общественныхъ“ мотивовъ,—и онъ поддавался искушенію—смѣшать живопись съ газетной хроникой.

Во всѣхъ его жанрахъ разлита бездна таланта, несмотря на поглощеніе техники „забирательной“ темой и на то, что теперь, послѣ большого промежутка времени, этой техникѣ все-таки мѣшаетъ фельетонность газетнаго репортера. Но если забыть этотъ подчеркнутый обличительный тонъ, — все же явятся превосходныя



картины, которыми должна дорожить Россія, какъ самыми драгоцѣнными перламъ въ ея сокровищницѣ искусства.

Мы не избалованы техникой. Въ 60—80 годахъ она упала. Даже рисовать послѣ Брюллова, Бруни и Иванова разучились. Поэтому Рѣпинъ, стоявшій какъ рисовальщикъ и живописецъ безконечно выше Ге, Верещагина, Крамского и Перова—долженъ все-таки быть поставленъ на первое мѣсто, какъ жанристъ. Его „Проводы новобранца“, „Не ждали?“, „Крестный ходъ“, „Исповѣдь“, „Арестъ“, „Татарскій проводникъ“, „Дуэль“ и „Операціонная профессора Павлова“—вещи незабываемыя.



Рис. 586. Рѣпинъ. Проводы новобранца. Галерея вел. кн. Владиміра Александровича.

Безъ боязни Рѣпинъ подступалъ и къ большимъ холстамъ, гдѣ писалъ фигуры въ натуральную величину. Таковы его „Запорожцы, пишущіе отвѣтъ султану“—гдѣ красный и блѣдный цвѣта слились въ удивительной гармоніи (рис. 578). Таковъ его „Иванъ Грозный и убитый имъ сынъ Иванъ, 16 ноября 1581 года“, гдѣ опять-таки темный теремъ, скорченная фигура обезумѣвшаго царя и блѣдный, истекающій кровью царевичъ—вещь гораздо болѣе сильная, чѣмъ всѣ театральныя сцены Делароша, которому Рѣпинъ всегда отдавалъ ненужныя почести. Такова наконецъ мощная стихійная его картина—„Каковъ просторъ!“, которая всегда, въ какую бы галерею ни попала, будетъ привлекать публику своей прелестью молодости, силы, увѣренности въ себѣ и презрѣніемъ къ опасности даже въ стихійной борьбѣ.

Родился Илья Ефимовичъ Рѣпинъ въ 1844 г., въ Чугуевѣ, Харьковской губерніи, гдѣ его отецъ служилъ въ уланскомъ полку. Дѣтство его прошло въ тяжелой обстановкѣ украинскихъ военныхъ поселеній. Учился онъ сперва у матери, державшей вольную дѣтскую школу, потомъ у приходскаго дьячка, затѣмъ поступилъ въ корпусъ топографовъ. Тринадцати лѣтъ онъ поступилъ въ ученіе къ живописцу Бунакову, расписывавшему церкви, и въ продолженіе трехъ лѣтъ писалъ иконы. Скопивъ не-



большую сумму денегъ, онъ отправился въ 1863 году въ Петербургъ и сперва поступилъ въ школу Общества Поощренія Художествъ, гдѣ познакомился съ Крамскимъ, а затѣмъ перешелъ въ слѣдующемъ году въ Академію. Тамъ уже черезъ

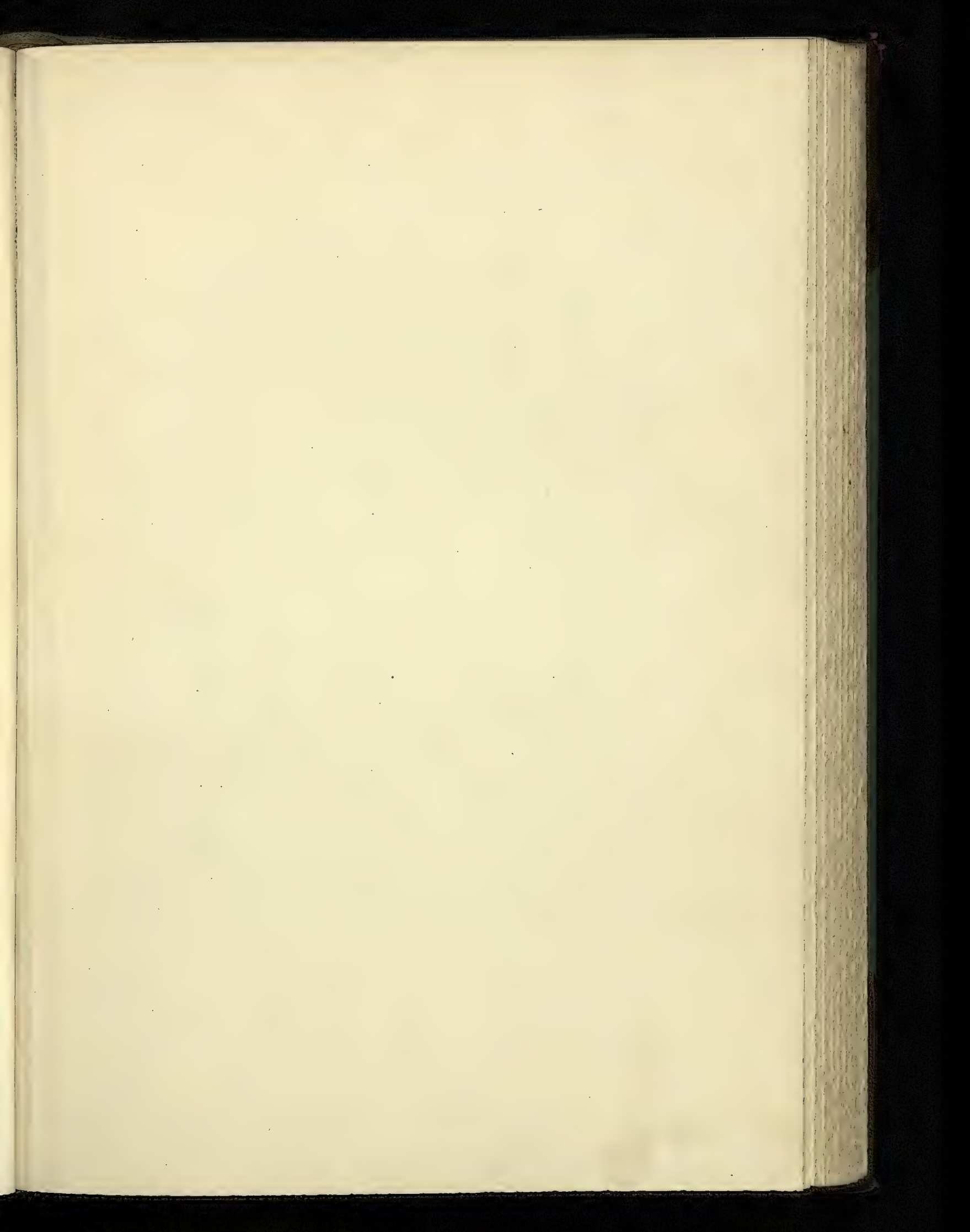


Рис. 587. Полѣновъ. Забава цезаря.

годъ дали ему серебряную медаль, и онъ быстро запагалъ впередъ. Но все же любимымъ его менторомъ и руководителемъ остался Крамской, вліявшій на него и положительно и отрицательно, вѣчно ему навязывая утилитарныя идеи въ искусствѣ.

Рѣпинъ очень скоро превзошелъ своего учителя. Его „Протодьяконъ“ уже обѣщаль въ немъ русскаго Гальса. Слѣдующіе портреты показали, какого мастера прибрѣла русская живопись въ его лицѣ. Лучшие портреты не только Крамского и





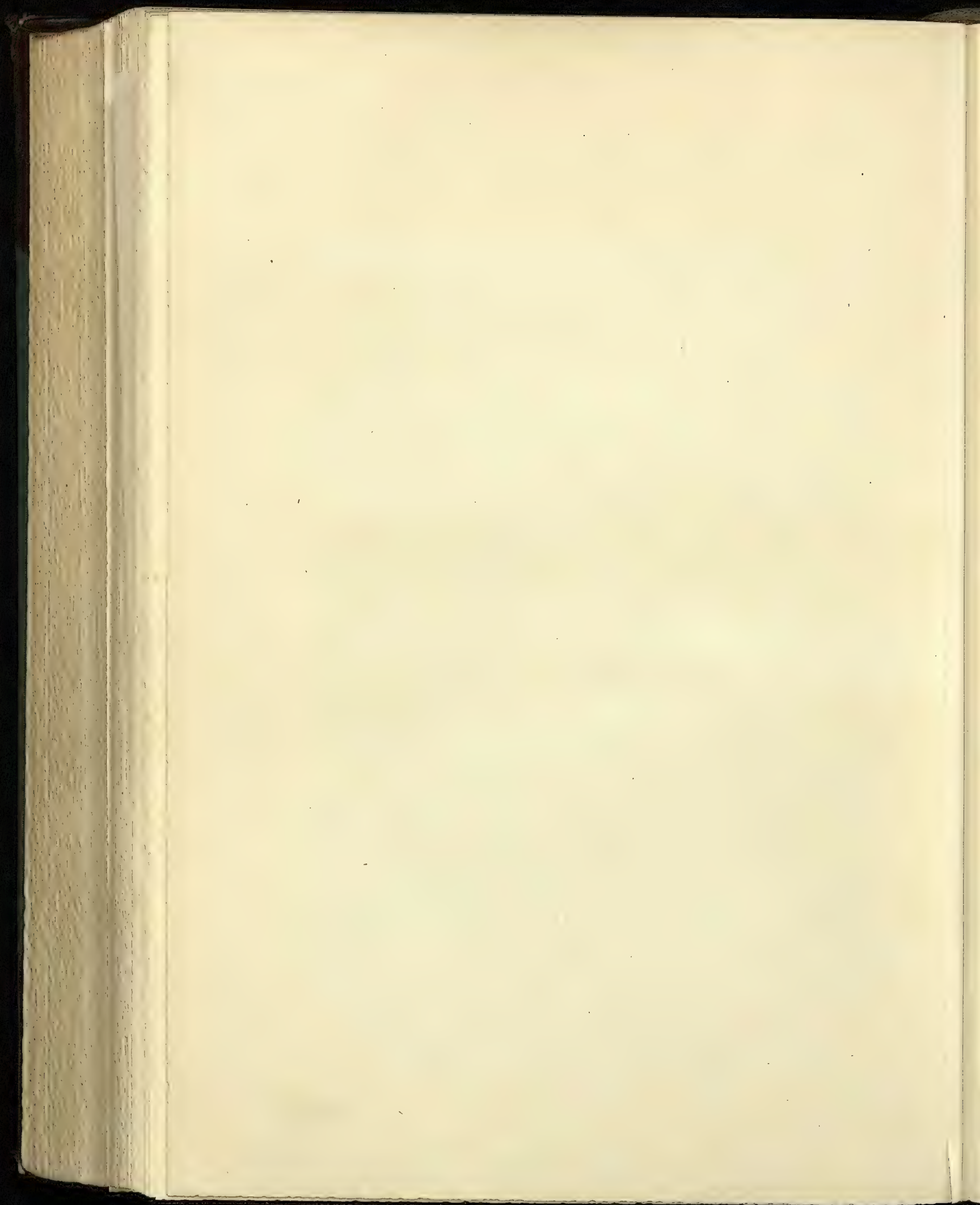




Полъновъ. Жена, ятая въ блудодѣяніи.

Музей Александра III въ С.-Петербургѣ.







Перова, но Брюллова, Тропинина и Кипренского померкли передъ цѣлою галлереей написанныхъ имъ изображеній литераторовъ, художниковъ, поэтовъ, музыкантовъ, критиковъ, правительственныхъ лицъ. Его портреты смѣло можно было поставить на всемірныхъ выставкахъ на ряду съ портретами Бонна и Ленбаха, стоявшими до послѣдняго времени во главѣ портретной живописи Европы.

Увлекаемый то тѣмъ, то другимъ теченіемъ, Рѣпинъ нерѣдко присматривался къ окружающему, какъ будто ждалъ: а вотъ отсюда мелькнетъ лучъ истины,—и, вдругъ сознавъ, что и тутъ ложь, энергично сворачивалъ въ сторону. Онъ не стыдился своихъ ошибокъ въ прошломъ и сознавался въ нихъ. Его упрекали чуть ли не въ ренегатствѣ, но это было не такъ: это было все исканіе, хотя, быть-можетъ, пришедшее слишкомъ поздно. Но вѣдь какія измѣненія претерпѣвала у насъ жизнь за это время!

Послѣ всѣхъ своихъ увлеченій, Рѣпинъ понялъ, что главный вредъ — невѣжество критиковъ. Онъ писалъ въ своихъ замѣткахъ объ искусствѣ:

„По справедливости, художнику обязательно изучать искусство для искусства и болѣе всего интересоваться имъ съ этой стороны. И несправедливо упрекать скромнаго художника за то, что онъ пишетъ всю жизнь только этюды съ натуры, если его этюды художественны, пилятъ его обязательствомъ творчества, фантазіи, если у него нѣтъ къ этому дара. Недобросовѣстно выбивать его изъ его колеи, сбивая его на чуждую ему дорогу. Художники болѣею частью люди впечатлительные, робкіе; притомъ и специальное занятіе искусствомъ такъ поглощаетъ ихъ энергію и время, что они безсильны уже бьются еще съ господствующими требованіями общества.

„Самый большой вредъ нашихъ доктринъ объ искусствѣ происходитъ отъ того, что о немъ пишутъ и внушаютъ всегда литераторы, и все съ точки зрѣнія литературы. Они безсовѣстно пользуются авторитетомъ въ малознакомой области пластическихъ искусствъ. Сами они всегда съ апломбомъ заявляютъ, что въ искусствахъ этихъ ничего не понимаютъ и не считаютъ это важнымъ. Красивыми аналогіями пластики съ литературой они сбиваютъ съ толку не только публику, любителей, меценатовъ, но и самихъ художниковъ. А на самомъ дѣлѣ въ этихъ искусствахъ очень мало общаго. Соприкасается словесное искусство съ пластическимъ только въ описаніяхъ, но и здѣсь разница въ выполненіи огромная“.

Рѣпинъ отзывчивъ на все яркое, талантливое, свѣтлое. Вотъ что онъ говоритъ объ Италіи, напримѣръ:

„Въ самой Италіи за послѣднія 30 лѣтъ искусство возродилось къ настоящей жизни только благодаря разрыву съ традиціями своихъ великихъ предковъ. Выросла новая школа еще небывалыхъ колористовъ въ Неаполѣ. Ея представитель—Морелли, въ первыхъ работахъ котораго еще много условности. Въ своемъ „Тассѣ передъ Элеонорой“, „Искушеніи св. Антонія“ и особенно въ композиціяхъ позднѣйшихъ онъ достигаетъ необыкновенной художественности и глубины, а въ колоритѣ и силѣ—совершенно новыхъ гармоническихъ сочетаній. Его послѣдователи: Боскетто—необыкновенно изящный, съ небывалой еще выдержкой цвѣтовыхъ отношеній; отъ композиціи его вѣетъ высокимъ умомъ и тонкой оригинальностью. Скульпторъ д'Орси—самый реальный и смѣлый художникъ нашего времени. Его „Рабочій въ копияхъ“, въ



Римскомъ національномъ музеѣ, и „Паразиты“ (въ Неаполитанскомъ Капо-ди-монто)—вещи поразительныя по своей неожиданности и силѣ. Эти новые музеи новой объединенной Италіи полны теперь такими чудесными вещами совершенно новаго искусства, восхитительнаго, чудеснаго, живого, что едва вѣрится глазамъ. И только вѣковые предразсудки публики и гидовъ держатъ еще эти дивныя созданія въ неизвѣстности. А сколько новыхъ именъ совсѣмъ неизвѣстны намъ!! Не только намъ—даже самимъ итальянцамъ, до сихъ поръ только и признающимъ изъ новыхъ художниковъ одного посредственнаго Фра-Кассини...

„...Несмотря на все мое обожаніе искусства великихъ мастеровъ Греціи, Италіи и всѣхъ другихъ,—пишетъ далѣе нашъ художникъ:—я убѣжденъ, что увлеченіе ими художника до подражанія губительно.

„Какъ бы ни былъ очарователенъ художникъ старой школы отжившаго времени, надобно поскорѣй отдѣлываться отъ его вліянія и оставаться самимъ собою, уничтожать въ своихъ начинаніяхъ безопадно всякое малѣйшее сходство съ нимъ и стремиться только къ своимъ собственнымъ идеаламъ и вкусамъ, каковы бы они ни были.

„Увлеченіе новыми художниками не такъ опасно; оно можетъ совпадать съ личными симпатіями таланта и открывать ему дорогу къ новымъ откровеніямъ неисчерпаемаго и вѣчно новаго искусства“.

Рѣпинъ не одобрялъ современныхъ исканій блѣдной декоративной живописи.

„Несовершенство формы,—пишетъ онъ:—неумѣлость, грубость примитивныхъ средствъ, всѣ недостатки можно забыть передъ одухотвореннымъ цѣльнымъ созданіемъ искусства, каковы многія мозаики IX—XI вѣковъ (въ Мессинѣ, въ Салерно и др. городахъ Италіи). Но холодное притворство современнаго человѣка казаться наивнымъ, дѣтски-умиленнымъ въ простотѣ сердца, убѣленному сѣдинами лепетать дѣтскимъ языкомъ, ходить въ костюмѣ трехлѣтняго младенца — смѣшно. А есть и такой чудакъ въ Парижѣ — знаменитый Пювисъ-де-Шаваннъ, породившій цѣлую школу такихъ же дѣтствующихъ въ искусствѣ. Сюжеты для своихъ созданій (по традиціи) они берутъ или религіозные, или самые возвышенные, патріотическіе. Ихъ произведенія высоко цѣнятъ, имъ дѣлаютъ національные заказы для поднятія нравственности и упадка духа. Какъ въ древней Греціи, во время упадка вѣры въ боговъ, возникъ вкусъ къ архаическимъ, первоначальнымъ образцамъ производства боговъ, такъ теперь въ Парижѣ, въ Пантеонѣ, Hôtel de Ville и во многихъ другихъ правительственныхъ учрежденіяхъ, роскошно, заново отстроенныхъ и великолѣпно декорированныхъ, живопись на стѣнахъ и плафонахъ заказана Пювисъ-де-Шаванну и другимъ, работающимъ въ томъ же родѣ“.

Таковы тезисы искусства прекраснѣйшаго изъ нашихъ живописцевъ.

#### IV.

#### Полѣновъ, Верещагинъ.

Конкурсъ 1870 года былъ исключительно удаченъ. Конкурировали пятеро,—и всѣ получили золотую медаль. Но изъ пятерыхъ конкурентовъ особенно выдались двое: Рѣпинъ и Полѣновъ.



Тема была: „Воскрешеніе дочери Іаира“. Каждый изъ художниковъ по-своему подошелъ къ сюжету.

Рѣшнѣ изобразилъ полутемную большую комнату. Тѣло только-что положено на бѣлоснѣжный одръ. Бѣлыя лиліи украшаютъ черные волосы еврейки. Трехлампадный свѣтильникъ трепещущимъ свѣтомъ залилъ подушки и лиліи. Въ комнатѣ безпорядокъ: завернуть наскоро коверъ, на полу блюдо съ брошенной губкой. Къ одру подошелъ Христосъ. Это сухой, строгій блондинъ, въ выгорѣвшемъ синемъ плащѣ, съ жилистыми руками. Онъ тихо поднятъ руку мертвой и точно со вниманіемъ опытнаго врача прислушивается къ біенію пульса. Старый Іаиръ, встрево-

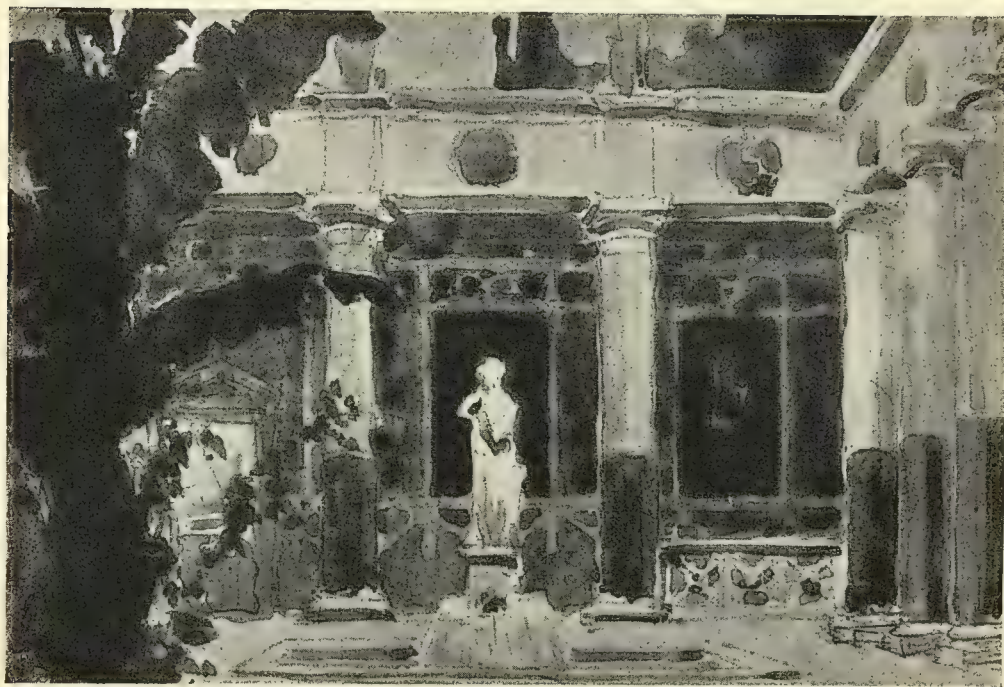


Рис. 588. Полѣновъ. Мотивъ античной декораціи для Мамонтовскаго театра.

женный, сомнѣвающийся, но какъ будто готовый повѣрить чуду, стоитъ поодаль. Его жена слишкомъ мелодраматична, — она близка къ психозу: скорбь ея наболѣвшаго сердца, ея невѣріе и безпросвѣтная накупъ слезъ выразились черезчуръ наглядно. Апостолъ Іоаннъ стоитъ сзади — спокойный, какъ бы увѣренный въ неперемѣнномъ свершеніи чуда. Петръ, напротивъ, любопытствуетъ: словно затаилъ дыханіе и приподнялся на цыпочки. Вся картина залита двойнымъ свѣтомъ: голубоватымъ, дневнымъ, льющимъ изъ невидимаго окна, и оранжево-золотистымъ свѣтомъ свѣтильника.

Полѣновъ подошелъ къ сюжету иначе. Онъ залилъ матовымъ полусвѣтомъ комнату. Христосъ стоитъ, свѣжій, сильный, красивый. Онъ властно держитъ дѣвочку за руку, и дѣвочка, подъ вліяніемъ дивной силы, открыла свои черные большіе глаза. Она со страннымъ недоумѣніемъ встрѣчается съ глазами незнакомца, стоя-





Рис. 589. Подъносъ. Богоматерь застаетъ Христа среди учителей. Третьяковская галерея въ Москвѣ.



щаго передъ нею: изумленіе, радость, непониманіе того, что произошло—все отражено въ этомъ миломъ, почти дѣтскомъ личикѣ. Картина была написана сочно, колоритно, самобытнымъ, оригинальнымъ дарованіемъ, безо всякихъ подражаній и заимствованій.

Три года спустя и Рѣпинъ и Полѣновъ—оба прислали каждый по нѣскольку картинъ „на соисканіе степеней“. У Рѣпина были: „Садко“, „Негритянка“ и „Парижское кафѣ“. У Полѣнова—„Jus primaе postis“, „Одалиска“, „Забава цезаря“, „Курительница опиума“. Оба художника получили званіе академика.

Картины эти еще незрѣлы. Но рѣзкое отношеніе, иногда проявляемое критикой къ „Jus primaе postis“, едва ли справедливо. Это былъ опасный шагъ со стороны художника, была даже несамостоятельность, потому что чувствовалось несомнѣнное вліяніе Делароша и К<sup>о</sup>; но все же по технику, вкусу, колориту, желанію подойти къ одному изъ самыхъ печальныхъ и жуткихъ вопросовъ „права“—картина стоила вниманія.

Художникъ изобразилъ барона феодальнаго замка, спустившагося съ лѣстницы во дворъ, чтобы посмотрѣть на молодую дѣвушку, только-что обвѣнчанную, которая прямо отъ вѣнца, въ силу ужаснаго права, доставлена къ феодалу. Старый управитель спрашиваетъ, не пожелаетъ ли синьоръ оставить ее у себя до утра, прежде чѣмъ она перейдетъ во владѣніе мужа. Старый баронъ, упитанный, обрюзглый, опытнымъ взглядомъ знатока смотритъ на робко поднявшую на него глаза красавицу, по дорогѣ посматривая и на двухъ ея подругъ, будущихъ его жертвъ. Вся обстановка картины: догорающій надъ средневѣковымъ городомъ закатъ, борзья, выбѣжавшія вслѣдъ за господиномъ, управитель, сами дѣвушки—все это сдѣлано добросовѣстно, колоритно и куда болѣе по-европейски, чѣмъ многія прославленные произведенія нашихъ доморощенныхъ талантовъ.

„Забава цезаря“ (рис. 587) — быть-можетъ, слишкомъ была на эффектъ, ибо концепція была слабѣе „Мученицы“ Макса, получившей бѣлую розу отъ патриція. Но, во всякомъ случаѣ, въ художникѣ чувствовалось желаніе—писать, говорить при помощи красокъ и не подходить къ тенденціи, которая тоже все сильнѣе и сильнѣе начинала заѣдать нашу живопись.

Позднѣйшее показало, что Полѣновъ твердо и прямо шелъ по опредѣленной дорогѣ. Кончившій университетское образованіе, поздно поступивъ въ Академію, онъ къ живописи отнесся строго, требуя отъ нея тѣхъ же положеній, какихъ требовалъ отъ исторіи. Надписывая посвященіе извѣстному французскому критику, барону де-Бай, онъ высказался вѣсь:

„L'archéologie va de pair avec la peinture historique“,—написалъ онъ.

И вся его дальнѣйшая дѣятельность показала, насколько увлекался онъ археологіей даже въ ущербъ живописи. Начиная съ „Ареста д'Антрмонъ, второй жены генерала Колинъ“ и кончая „Христомъ въ храмѣ“—всюду видно серьезное и строгое изученіе археологій. Онъ съѣздилъ и въ Египетъ и въ Палестину, вывезъ оттуда рядъ отличныхъ этюдовъ,—и то, что написалъ по нимъ, заслуживаетъ только одобренія. Правда, детальная, этнографическая сторона настолько давитъ внутреннюю, идейную, что отъ нея порой остается немного, но все же по колориту, прелести отдѣльных типовъ и пріятной мягкости письма картины оставляютъ сильное впечатлѣніе.



„Жена, ятая въ блудодѣяніи“ — картина, находящаяся въ музеѣ Александра III — по богатству типовъ и красотѣ пейзажа можетъ быть отмѣчена, какъ одна изъ интереснѣйшихъ картинъ, трактовавшихъ этотъ сюжетъ. Къ сожалѣнію, группа жены съ фарисеями безконечно выше группы Христа съ учениками. Словно художникъ менѣе интересовался этой группой и писалъ ее только потому, что нельзя же написать одну половину и не писать другую. Конечно, по типамъ и художественной правдѣ, апостолы его выше, чѣмъ въ „Грѣшницѣ“ Семирадскаго, но и здѣсь отдѣльныя индивидуальности мало выступаютъ на первый планъ. Художникъ мало сжился съ субъективизмомъ каждаго изъ учениковъ, и они представляютъ общее мѣсто, въ родѣ того бородатаго, нелѣпаго челоуѣка, который въ „Тайной Вечери“ Ге безъ всякой надобности выставилъ свою фیزیономію между Іоанномъ и Христомъ.

Христосъ на Геннисаретскомъ озерѣ весь подавленъ пейзажемъ. Впрочемъ, художникъ въ каталогѣ именно отмѣчаетъ только пейзажъ. Но тотъ же Христосъ, на томъ же озерѣ сидящій на скалахъ и извѣстный подъ названіемъ „Мечты“, хотя и обладаетъ шапочкой, именно такой, какую долженъ былъ носить плотникъ изъ Назарета, — все же ничего не говоритъ душѣ, и кромѣ розоваго утра Палестины ничто не трогаетъ зрителя.

„Двѣнадцатилѣтній Христосъ въ храмѣ“ (рис. 589) по композиціи напоминаетъ эскизъ Иванова — „Христосъ въ храмѣ поучаетъ народъ“. Сидящая на цыновкахъ группа отзываетъ подлиннымъ Востокомъ. Старый Акиба, книжникъ, сидящій на первомъ мѣстѣ, задумчивые священники и пытливый отрокъ — все хорошо задумано, красиво написано, но холодно и малопрониновенно. А фигура, стоящая на первомъ планѣ ради пятна, ровно ничего не говоритъ и только мѣшаетъ.

Зато сколько свѣжести, блеска, красоты, непосредственной чуткости у Полѣнова, когда онъ берется за пейзажъ. „Бабушкинъ садъ“ — мотивъ, послужившій откровеніемъ для всѣхъ дальнѣйшихъ художниковъ, начавшихъ изображать старые сады и старые дома. Отъ пейзажей Полѣнова вѣтъ такой русской природой, какую до него можно было встрѣтить только въ „Грачахъ“ Саврасова, а позднѣе — у Левитана.

Василій Васильевичъ Верещагинъ родился въ 1842 году, погибъ на броненосцѣ „Петропавловскъ“ въ 1904-мъ.

Верещагинъ — художникъ-этнографъ. Учился онъ въ Петербургѣ, въ Академіи, получилъ малую серебряную медаль за „Избіеніе жениховъ Пенелопы“ и отправился на свой счетъ въ Парижъ, гдѣ и поступилъ къ Жерому. Началь онъ съ карандашныхъ рисунковъ — и не поѣхалъ для этого, какъ всѣ жеромовскіе ученики-американцы, въ Африку, а отправился на Кавказъ, считая его по художественному матеріалу ничуть не хуже Алжира и Туниса. Выработавъ въ себѣ манеру работы — по возможности упрощенную, съ весьма небольшой гаммой красокъ, онъ рѣшился приняться за изготовленіе огромной серіи картинъ изъ эпохи Туркестанской войны. Лично присутствуя въ качествѣ храбраго волонтера на полѣ битвы, ненавидя всѣмъ сердцемъ и душою войну, онъ вздумалъ выступить передъ обществомъ пророкомъ, призывающимъ къ миру. Онъ скомпоновалъ рядъ сюжетовъ съ „кричащими“ названіями, въ родѣ: „Ой, братцы — убили, убили! Смерть моя!“ — при чемъ названіе это



вырѣзалось на золотой рамѣ по борту кругомъ картины, какъ надписи на образахъ. Создалъ эффектную композицію—пирамиду изъ человѣческихъ череповъ—и посвятилъ ее великимъ завоевателямъ, и въ 1873 году выступилъ впервые передъ петербургской публикой.



Рис. 590. Полѣновъ. Московскій дворикъ. Третьяковскія галереи въ Москвѣ.

Впечатлѣніе было громадное. Въ темныхъ низкихъ залахъ министерства внутреннихъ дѣлъ, гдѣ помѣстилась выставка, было еще темнѣе отъ множества ковровъ, которыми художникъ завѣсилъ стѣны. Освѣщеніе было устроено искусственное, и публика входила какъ бы въ святилище. Нѣкоторыя картины, какъ: „У двери Тамерлана“, „У дверей мечети“, поражали своей техникой. Другія—поражали сюжетомъ. Каза-



лось невѣроятнымъ, чтобы всю эту выставку могъ написать человекъ, которому едва исполнилось тридцать лѣтъ. Раздались даже голоса, что это писалъ не онъ, а по его эскизамъ писали вѣнскіе художники. Но весь этотъ вздорный слухъ былъ разбитъ тѣмъ же Верещагинымъ, создавшимъ въ теченіе семи лѣтъ выставку еще болѣешую, чѣмъ предыдущая.

Верещагина называютъ великимъ новаторомъ въ дѣлѣ батальной живописи: до него наши художники писали только парады и фантастическіе бои. Онъ, идя по стѣдамъ Гойа и Вирца, взглянулъ на войну, какъ философъ, и рискнулъ вмѣсто деревянныхъ солдатиковъ, которыхъ у насъ рисовали Зауэрвейды, Виллевальды и К°, изобразить настоящихъ, живыхъ сѣрыхъ солдатъ—создать изъ каждаго типъ, вдохнуть ему душу.

Тутъ надлежитъ сдѣлать поправку. Не отнимая нисколько новаторства въ области русской живописи у почтеннаго художника, нельзя не вспомнить, что „Севастопольскіе очерки“ гр. Толстого появились за 15 лѣтъ до его выставки, а „Война и миръ“ того же автора—за пять. Вотъ кто показалъ войну съ оборотной стороны, повернулъ ту сторону медали, которую никто ранѣе какъ бы не рѣшался поворачивать.

Да и въ области искусства—я уже не говорю о Раффѣ, который своими литографіями повліялъ на всѣхъ баталистовъ, въ томъ числѣ и на Верещагина. Но вспомнимъ Невилля, одного изъ блестящихъ „баталистовъ“ совершенно новой школы, и притомъ обладателя такого тонкаго рисунка, о какомъ едва ли даже мечталъ Верещагинъ. На ряду съ этимъ художникомъ у французовъ уже стоялъ на высотѣ славы Мессонье, который низвелъ Наполеона, одновременно съ Толстымъ, съ картоннаго пьедестала генія и поставилъ его въ общую фалангу смертныхъ. Верещагинъ не вышелъ готовымъ, во всеоружіи, какъ Минерва изъ головы Юпитера:—онъ резюмируетъ только накопившееся настроеніе общества и пополняетъ собою списокъ идейныхъ противниковъ войны.

Къ сожалѣнію—онъ не успѣлъ доучиться, и его техника дальше *nature morte* не пошла. Еще въ первыхъ вещахъ онъ былъ внимателенъ къ себѣ,—но чѣмъ далѣе шло время, тѣмъ онъ становился небрежнѣе.

Какъ это ни странно съ перваго взгляда, но между нимъ и Семирадскимъ было много общаго, хотя Верещагинъ не имѣлъ въ своемъ характерѣ ничего женственнаго, тогда какъ Семирадскій былъ нѣжный, благоуханный, женственный талантъ.

Верещагинъ съ его мощными красками (я говорю о первомъ періодѣ его дѣятельности) былъ талантъ атлета, особенно въ нѣкоторыхъ эскизахъ. Рисовалъ онъ гораздо правильнѣе Семирадскаго, суровѣе, грубѣе и фотографичнѣе. За колоритомъ онъ не гнался, а любилъ только показать виртуозность кисти на ослѣпительно-бѣлыхъ, залитыхъ солнцемъ мраморныхъ стѣнахъ и на желтомъ пескѣ. Но въ то же время, въ самомъ взглядѣ на искусство и на композицію, въ обоихъ художникахъ была общая черта. Оба специализировались: одинъ—на античномъ мірѣ, другой—на жанрахъ войны. Оба тяготѣли къ грандіозному, иногда аллегорическому, любили надписи на рамахъ. Оба мало занимались экспрессіей головъ. Больше всего ихъ занимало общее пятно, одежды, аксессуары. Лица мало интересовали обоихъ, и настроеніе они старались вызвать не мимикой своихъ героевъ, а общимъ постановомъ фигуры. У художниковъ, несравненно низшихъ по дарованію, чѣмъ Верещагинъ и Семирадскій, вы



найдете немало лицъ, которыя запоминаются навсегда тонкой типичностью и наблюдательностью автора. У Верещагина вы помните спину голаго мальчика-бачи, бѣлую рубашку бѣгущаго солдата, тѣнь отъ сторожей на мраморѣ стѣны дворца Тамерлана, какъ и у Семирадскаго—очаровательный торсъ танцующей среди кинжаловъ плясуньи, просвѣты черезъ оливы на мраморѣ водоемовъ, вазу съ цвѣтами на праздникѣ Посейдона,—но не осталось въ памяти ни одного лица, ни одного типа.

Верещагинъ былъ художникъ самостоятельный, совершенно не академическій, и за это особенно его и цѣнили. Отъ его картинъ вѣяло искусно-подобранными протоколами, — это было интересно, сильно, оригинально, близко нашему сердцу. Чувствовалась спѣшность, желаніе во что бы то ни стало написать серію картинъ, и потому являлись грубые недочеты, почему картинами его далеко не все оставались довольны.

Въ Верещагинѣ была какая-то двойственность. Съ одной стороны, онъ прямо, открыто проводилъ ту или другую идею, показывалъ правду во что бы то ни стало, съ откровенностью и смѣлостью, достойною большого таланта; съ другой—онъ

подтасовывалъ факты и не стѣснялся для того, чтобы вполне выразить свою идею, отбросить все то, что ему мѣшало, хотя бы въ ущербъ истинѣ. Возьмите его картину: „Казнь царевѣйцѣ въ 1881 году“. Картина эта не была допущена въ Россію и была выставлена въ Вѣнѣ. Художникъ изобразилъ холодный сѣрый день, съ крупнымъ снѣгомъ, падающимъ на широкія спины толпы, стоящей на первомъ планѣ.

„Исторія Искусствъ“. П. П. Гнѣдича. Т. III.



Рис. 591. Полѣновъ. Христосъ.



Между тѣмъ день казни былъ солнечный, яркій, весенній. То же самое въ „Панихидѣ подѣ Плевной“. Художникъ преднамѣренно обрѣзалъ раму картины, оставивъ только священника и причетника, а толпу офицеровъ какъ бы помѣстилъ за рамой для усиленія впечатлѣнія.

Военные не были довольны „оборотной стороной медали“. Но Верещагинъ сдѣлалъ большое дѣло уже тѣмъ, что убилъ выложенныя и вылизанныя картины своихъ предшественниковъ. Нѣкоторая фелетонность въ иныхъ сюжетахъ какъ будто умаляетъ важность его коллекцій. Припомните, напримѣръ, его картину: „Адъютантъ“, съ эпиграфомъ: „Такъ молодъ, и столько орденовъ!“—фигура схвачена прекрасно, но лицо незначительно. Характеренъ шпионъ въ „цивильномъ“ платьѣ, но лицо въ какихъ-то кляксахъ и не идетъ дальше фотографіи. Этюдъ такихъ лицъ въ видѣ портрета, конечно, имѣлъ бы гораздо болѣе значенія.

Всѣ характеристики Верещагина отличаются односторонностью, какъ и самъ художникъ. Правдивѣ всѣхъ былъ въ его оцѣнкѣ Крамской, хотя едва ли онъ думалъ, что его частныя письма будутъ напечатаны. Определить его значеніе еще трудно и теперь: мы стоимъ слишкомъ близко къ нему.

Во всякомъ случаѣ, дѣятельность его рѣзко распадается на два періода: до войны 1878 года и послѣ войны. Второй періодъ носить на себѣ слѣды утомленія, вялости, недоконченности и черноты. Особенно отличается этимъ наполеоновская коллекція, не только не прибавившая лавровъ къ прежней репутаціи художника, но и въ значительной мѣрѣ оцѣпавшая его дунайскій вѣнокъ. Наполеонъ художнику совершенно не удался. Положимъ, Верещагинъ никогда портретистомъ не былъ, но и по рисунку онъ неожиданно оказался слабъ, гораздо слабѣе, чѣмъ былъ прежде. А вѣдь онъ началъ свою художественную карьеру, какъ хорошій рисовальщикъ-иллюстраторъ.

У насъ до сихъ поръ среди художниковъ существуетъ крайне предвзятый и ложный взглядъ на значеніе иллюстраціи. Ее считаютъ ремесломъ, совершенно забывая ея громадное культурное значеніе. У насъ хорошихъ иллюстраторовъ очень мало, и они смотрятъ на полиטיפажный рисунокъ, какъ на шутку. Менцеля у насъ никогда не было, даже не было Невилля. Случайные хорошіе рисунки. Рѣпина, Пастернака, Васнецова и Велуа не выкупаютъ этой бѣдности. У насъ не было даже Литценъ-Майера и Каульбаха, хотя къ первому близко примыкаетъ Зичи съ своими иллюстраціями къ „Комедіи челоуѣчества“. Тѣмъ дороже было появленіе въ 1868 году во французскихъ изданіяхъ типичныхъ рисунковъ Верещагина изъ его закавказскаго альбома. Не всѣ рисунки одинаковаго достоинства, многіе плохо гравированы, но даже въ Парижѣ они были отмѣчены, какъ произведенія несомнѣннаго таланта. Къ сожалѣнію, онъ навсегда забросилъ рисованіе карандашомъ и перомъ, и весь отдался работѣ масляными красками. И чѣмъ больше онъ писалъ картинъ, тѣмъ рисунокъ становился небрежнѣе, и кляксы замѣняли правильное письмо.

Второй коллекціей послѣ ташкентской явилась „индійская“. Здѣсь много ослѣпительнаго солнца, много фееричности, много праздника природы. Особенно эффектенъ въѣздъ на слонѣ вице-короля Индіи, нынѣшняго короля Эдуарда. Правда, картина носить характеръ раскрашенной иллюстраціи изъ „The Graphic“, но въ ней столько



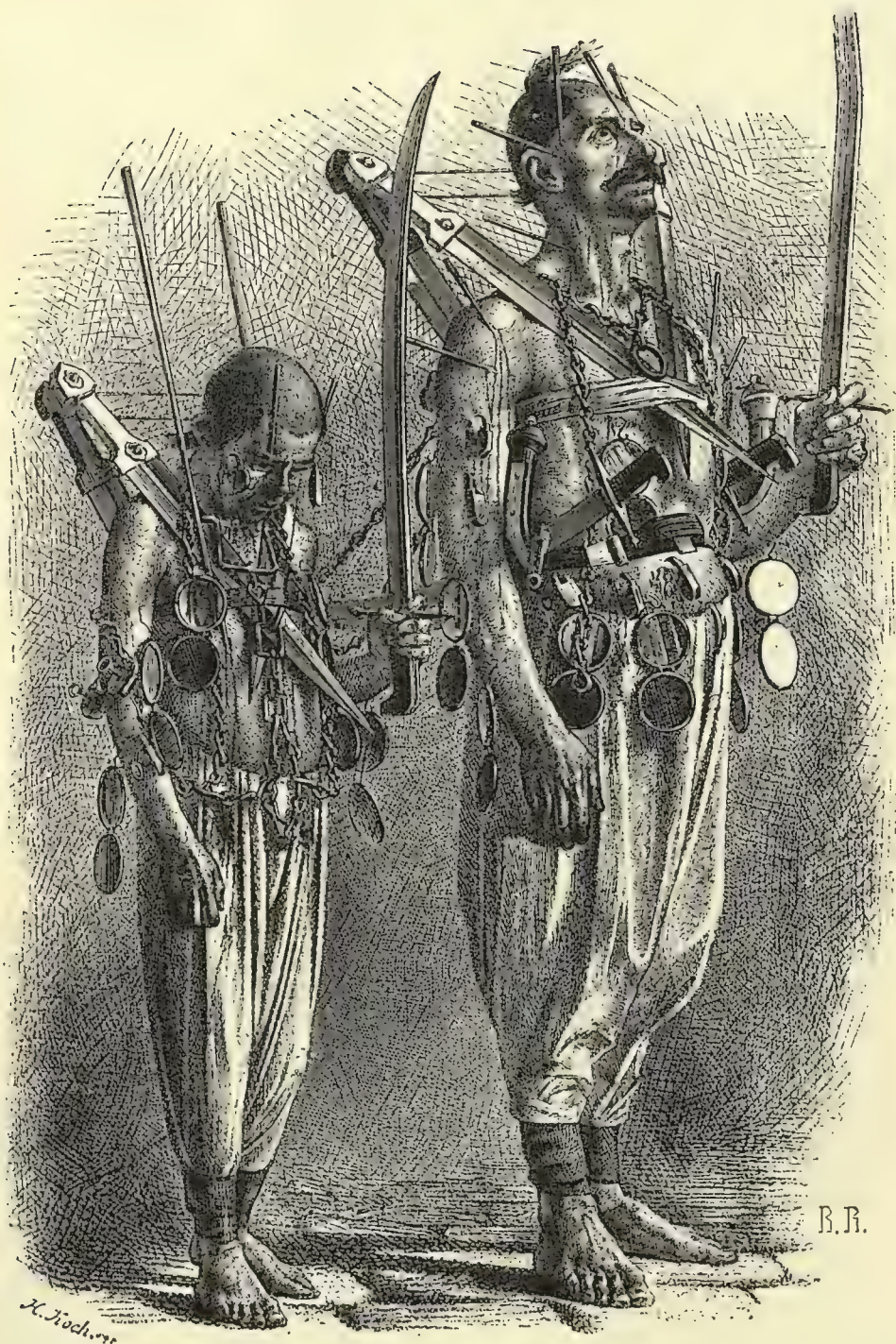


Рис. 592. Верещагинъ. Самоистязатели. Рисунокъ конца 60-хъ годовъ прошлаго вѣка.



Рис. 593. Верещагинъ. Изъ галереи турецкой войны. На Шипкѣ все спокойно.



красоты и этнографическаго блеска, что можно примириться даже съ колоссальной величиной полотна, въ сущности ни на чемъ не обоснованной.

Въ индійской коллекціи поразили многихъ превосходные пейзажи Верещагина. У насъ рѣдко случается, чтобы художникъ-жанристъ посвятилъ себя пейзажу, — пейзажи они считают только фономъ. Тѣмъ дороже для насъ „Агра“ и другіе холсты Верещагина. Въ нихъ уже то хорошо, что художникъ подходитъ къ натурѣ не какъ профессиональный пейзажистъ, а скорѣе какъ дилетантъ, и именно поэтому иногда достигаетъ поразительныхъ результатовъ.

Рѣпинъ для своихъ „Бурлаковъ“ далъ такой пейзажъ Волги, на какой не посягали никогда заправскіе пейзажисты и который дѣйствительно является лейтмотивомъ мертваго лѣваго берега рѣки, поросшаго на многія сотни верстъ мелкимъ кустарникомъ, гдѣ единственный живой слѣдъ бережной жизни — отпечатки лапъ куличковъ на мокромъ пескѣ. Полѣновъ также шутилъ

далъ „Бабушкинъ садъ“ — одно изъ очаровательнѣйшихъ созданій пейзажа.

Вслѣдъ за индійской коллекціей, Верещагинъ принялся за войну 1877—78 годовъ. Не хотѣлъ ли онъ сказать многого, или не могъ, — но общее впечатлѣніе этой серіи — вялость мысли. Превосходный эскизъ: „30 августа 1877 года“ — съ великодушнымъ портретомъ Александра II, который слѣдитъ въ бинокль за несчастнымъ приступомъ къ Плевнѣ, — не былъ почему-то превращенъ въ картину, а это была лучшая



вещь серии. Художникъ весь Шипкинский бой свелъ къ триптику, изображающему постепенно замерзающаго солдата и съ подписью: „На Шипкѣ все спокойно“ (рис. 593).

Далѣе Верещагинъ взялся за библейскіе сюжеты. Къ сожалѣнію, ихъ не привозили въ Россію, и даже въ Вѣнѣ юродствующіе монахи обливали его картины сѣрной кислотой. Ничего ужаснаго въ нихъ нѣтъ. На одной картинѣ художникъ изображаетъ маленькій дворикъ плотника; самъ старикъ—еще бодрый и сильный—занятъ работой. Жена его кормитъ маленькаго ребенка. Другія дѣти играютъ тутъ же, а старшій, красивый юноша, сидя въ углу, задумался надъ свиткомъ библии. На другомъ холстѣ тотъ же юноша смотритъ на Галилейское озеро, сидя спиною къ зрителю. Неудачнѣе всѣхъ послѣдняя картина, изображающая „Воскресеніе“, гдѣ измученный



Рис. 594. Верещагинъ. Казнь въ Индіи.

пытками и израненный терніями Христосъ, показавшись у входа гробницы, обращаетъ Своимъ видомъ въ бѣгство сторожей.

Затѣмъ Верещагинъ замолкъ надолго. Только въ 1896 году появляется онъ снова,—но уже далеко не прежнимъ, мощнымъ и страстнымъ. Онъ опустился, потерялъ краски, сталъ чернить картины. Рисунокъ сталъ еще слабѣе, и только уваженіе къ его предыдущимъ заслугамъ заставило не высказываться откровенно.

Онъ рѣшилъ обратиться въ историческаго художника и взялся за изображеніе Отечественной войны.

Его „Наполеонъ на Бородинскихъ высотахъ“—повтореніе „Александра II подъ Плевной“, но безконечно слабѣйшее. Генералы деревянные и скучны. Наполеонъ съ традиціоннымъ барабаномъ подъ ногами—пустое мѣсто въ картинѣ, старая гвардія стоитъ что-то ужъ слишкомъ близко къ свитѣ. Картина ровно ничего не говоритъ и не доказываетъ,—потому что не написана какъ слѣдуетъ.

Слѣдующая картина—„Ожиданіе депутаціи бояръ“. Наполеонъ стоитъ на холмѣ, войска съ привѣтственными криками идутъ мимо. Все это Мессонье писалъ много лучше. Интереснѣе „Конюшня въ Успенскомъ соборѣ“ (рис. 599), хотя тутъ сюжетъ оскорбленія храма играетъ первенствующую роль. Лошади никакого характера не имѣютъ. Еще лучше картина: „Рабочій кабинетъ Даву въ алтарѣ Чудова монастыря“





Рис. 595. Бережистинъ. Апофеозъ войны. Гретьковская галерея въ Москвѣ.



(рис. 600). У царскихъ вратъ стоятъ два солдата, двери открыты настежь—и сквозь нихъ у окна видна за престоломъ фигура маршала, принимающаго доклады. Третья картина съ оскорбленьемъ святыни изображаетъ сельскую церковь, уже исковерканную солдатами (рис. 602). У иконостаса поставлена походная кровать Наполеона, а самъ онъ сидитъ въ треуголкѣ у стола мрачный—имъ получены дурныя вѣсти. Къ сожалѣнію, на всѣхъ этихъ картинахъ *nature morte* писана гораздо лучше людей, и особенно плохъ тотъ же Наполеонъ.

Пожары Москвы и отступление великой арміи представлены въ рядѣ картинъ, изъ которыхъ инныя („На большой дорогѣ“) напоминаютъ композиціи Мессонье. Другія—„Разстрѣлять“ и „Не замай! Дай подойти“—просто плохи. А „Ночной приваль арміи“—слабое повтореніе мотива „На Шипкѣ все спокойно“.

Когда загорѣлась послѣдняя война на Филиппинскихъ островахъ, — Верещагинъ помчался туда. Но эта послѣдняя коллекція до того наивна, что о ней лучше умолчать.

За годъ до смерти онъ посѣтилъ Японію. Тутъ произошло въ немъ нѣчто, озарившее его „печальный закатъ“. Пораженъ ли онъ былъ техникою японцевъ—этихъ тончайшихъ знатоковъ формы, или снова въ немъ заговорили старые художественные инстинкты,—но, вмѣсто „идейныхъ“ картинъ, онъ написалъ нѣсколько дивныхъ перспективныхъ видовъ, въ которыхъ какъ въ зеркалѣ отразилось все декоративное творчество японцевъ. По деталямъ, по подъему, одушевленію этихъ изображеній „храмовъ“—они могутъ стать на ряду съ лучшими его индійскими пейзажами.

Когда началась несчастная война 1904 года, онъ не выдержалъ и отправился къ Макарову. Судьба не дала ему возможности стать бытописателемъ и изобразителемъ этой войны. Да едва ли бы онъ и могъ что-нибудь написать,—когда вся задача войскъ была забросать другъ друга шрапнелью, когда всѣ солдаты сидѣли за траншеями, и видѣтъ случайнаго врага во время боя такъ же было трудно, какъ (по выраженію одного солдатики) кукушку въ лѣсу. Сѣвъ вмѣстѣ съ Макаровымъ на его броненосецъ, онъ погибъ со всѣмъ экипажемъ, налетѣвъ на подводную мину—не то японскую, не то русскую.

Но репутація первыхъ двухъ коллекцій Верещагина такова, что его смѣло можно поставить рядомъ съ лучшими нашими талантами XIX вѣка. Едва ли теперь, послѣ его работъ, возможно возвращеніе къ прежнему изображенію баталій. Да и вообще батальный художникъ, какъ узкій специалистъ, едва ли будетъ возможенъ въ будущемъ. Смотря болѣе глубоко въ сущность вещей, художники придутъ къ тому заключенію, что всѣ эти перегородки и дѣленія на „классы“ не стоятъ и мѣднаго гроша,—а нуженъ только талантъ, да техника, разработанная упорнымъ трудомъ.

## V.

## Суриковъ. Бр. Маковскіе. Семирадскій.

Непосредственно къ Рѣпину и Верещагину примыкаетъ Суриковъ, Василій Ивановичъ, родившійся въ 1848 году и только 22-хъ лѣтъ поступившій въ Академію. Здѣсь онъ не удостоился получить золотой медали, несмотря на то, что „Павель предъ судомъ Агриппы“ для ученика—очень сильная вещь. Фигура Павла исполнена рѣдкой мощи. Но въ ней оказалось мало академическаго, что-то не выходило даже семи законныхъ головъ—и потому художникъ не удостоился медали.



Это нисколько не помѣшало ему занять одно изъ крупнѣйшихъ мѣстъ въ нашей новой живописи. Человѣкъ любящій и понимающій древнюю Русь, онъ съ удивительнымъ прозрѣніемъ создалъ рядъ колоссальныхъ холстовъ, являющихся чуть ли не лучшими нашими историческими картинами. На первомъ планѣ надо поставить „Боярыню Морозову“ (рис. 606)—гдѣ общій колоритъ старо-московской улицы воспроизведенъ съ удивительной жизненностью. Кишащая толпа—нищіе, паны, мужики, бояре—все это обработано и скомпоновано съ творчествомъ первостепеннаго порядка. Не менѣе сильна его „Казнь стрѣльцовъ“ (рис. 605),—гдѣ Петръ свершаетъ кровавую потѣху надъ ставшими поперекъ его дороги стрѣльцами. Влѣдное, робкое мерцаніе свѣтъ въ утреннемъ яркомъ свѣтѣ, залившемъ Красную площадь, наболѣвшія, помутившіяся лица, безысходное отчаяніе женщинъ—и грозная фигура царя, непреклоннаго, неумолимаго—это одна изъ ужаснѣйшихъ страницъ нашей исторіи.

Слабѣе двѣ другихъ картины Сурикова: „Ермакъ въ Сибири“ и „Суворовъ на Альпахъ“. Прекрасныя по мысли, очень хорошо написанныя въ частностяхъ,—ужь очень онѣ грѣшатъ противъ здраваго смысла. Противники Сурикова указываютъ, что ничего подобнаго изображенному на его картинахъ быть не могло, что струи съ такимъ количествомъ народа плыть не могутъ, да еще въ водѣ, которой всего по колѣно; что изъ такой скученной толпы стрѣлять нельзя, что дикари представляютъ собою скорѣе муравейникъ, чѣмъ полчище хитрыхъ степныхъ стрѣлковъ. Друзья говорятъ:—это прекрасно, именно это и надо,—пусть въ ущербъ идеѣ страдаетъ правда, но за то идея будетъ выражена полностью.

Въ „Переходѣ черезъ Альпы“ (рис. 607) есть дѣтская наивность художника: онъ изобразилъ солдатъ всевозможныхъ родовъ оружія, стаскивающихъ пушку. Точно онѣ ихъ всѣхъ набралъ изъ „Альбома обмундированья войскъ въ концѣ XVIII вѣка“. Курьезна лошадь Суворова, которую надо удерживать отъ того, чтобы она не прыгнула въ пропасть. Недаромъ великій знатокъ войны, Л. Н. Толстой, негодовалъ по поводу такихъ художественныхъ упуцденій и спрашивалъ: „если этимъ пренебречь,—то гдѣ же правда?“

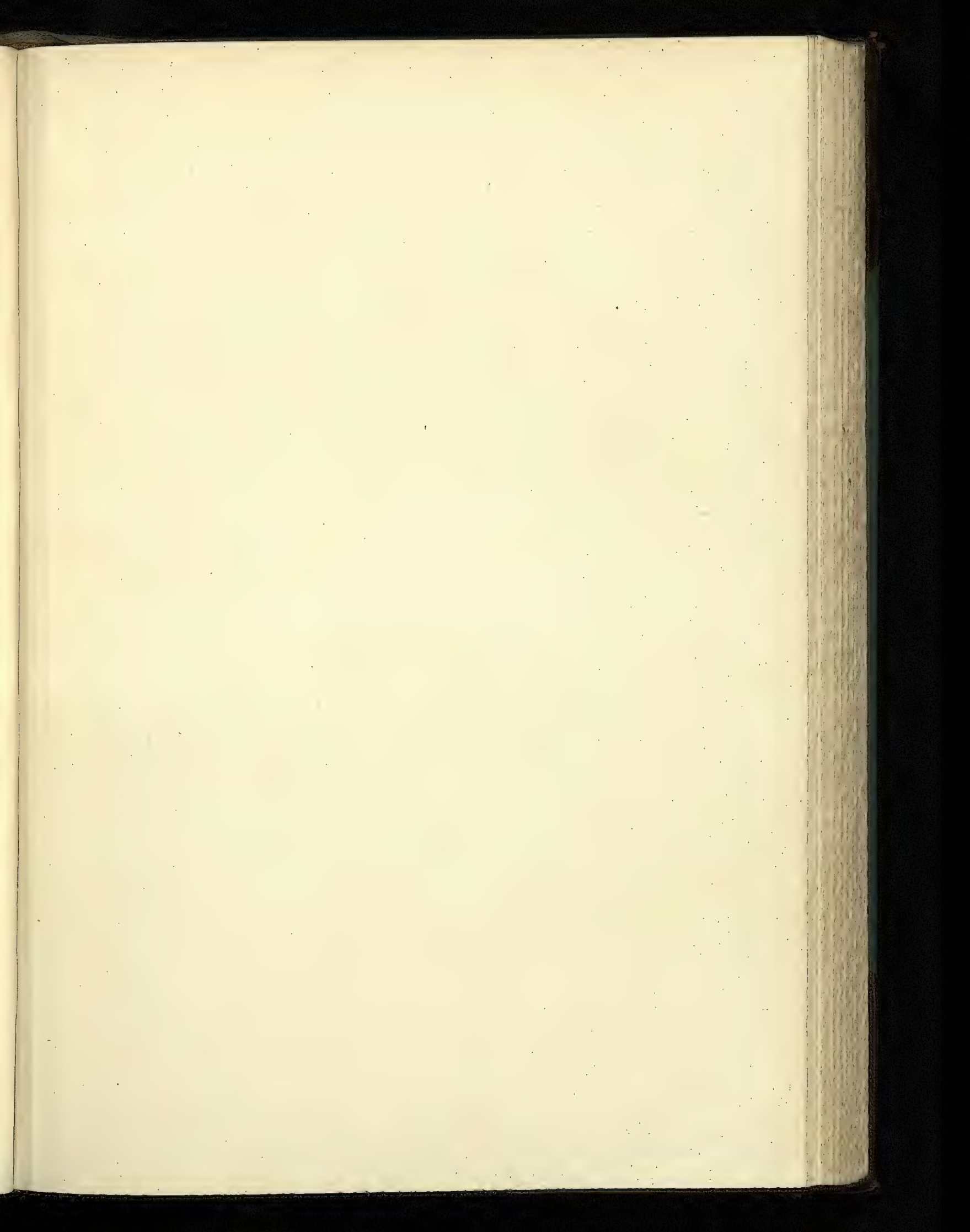
Суриковъ не брезгалъ и историческимъ жанромъ. Такова его картина: „Меншиковъ въ Березовѣ“ (рис. 604). Блестящій временщикъ изображенъ въ тѣсной избенкѣ съ маленькимъ оконцемъ. Онъ одѣтъ въ тулупъ и самоѣдскіе сапоги. Убогость обстановки чередуется съ остатками былой роскоши. Лицо его превосходно; дочери—милы и экспрессивны, но въ нихъ нѣтъ проникновенія эпохой, и онѣ слишкомъ модернизированы.

Два брата Маковскіе, Константинъ и Владиміръ—являются крупными величинами въ исторіи нашей отечественной живописи.

Отецъ ихъ, Егоръ Ивановичъ Маковский, тоже былъ художникъ, жилъ въ Москвѣ и направилъ по художественной дорогѣ не только двоихъ сыновей, но и дочь, нынѣ умершую пейзажистку.

Константинъ Егоровичъ родился въ 1839 году. Сперва онъ учился въ Училищѣ живописи и ваянія, а затѣмъ перешелъ въ Академію Художествъ. Здѣсь онъ получилъ рядъ медалей; прекрасный этюдъ съ знаменитаго натурщика Тараса былъ повѣшенъ въ этюдномъ классѣ какъ образецъ. Въ 1862 году онъ получилъ малую золотую медаль за „Смерть Θεодора Годунова“. Нелѣпая тема (какъ извѣстно, царевичъ былъ убитъ









Суриковъ. Ермакъ.  
Музей Императора Александра III.



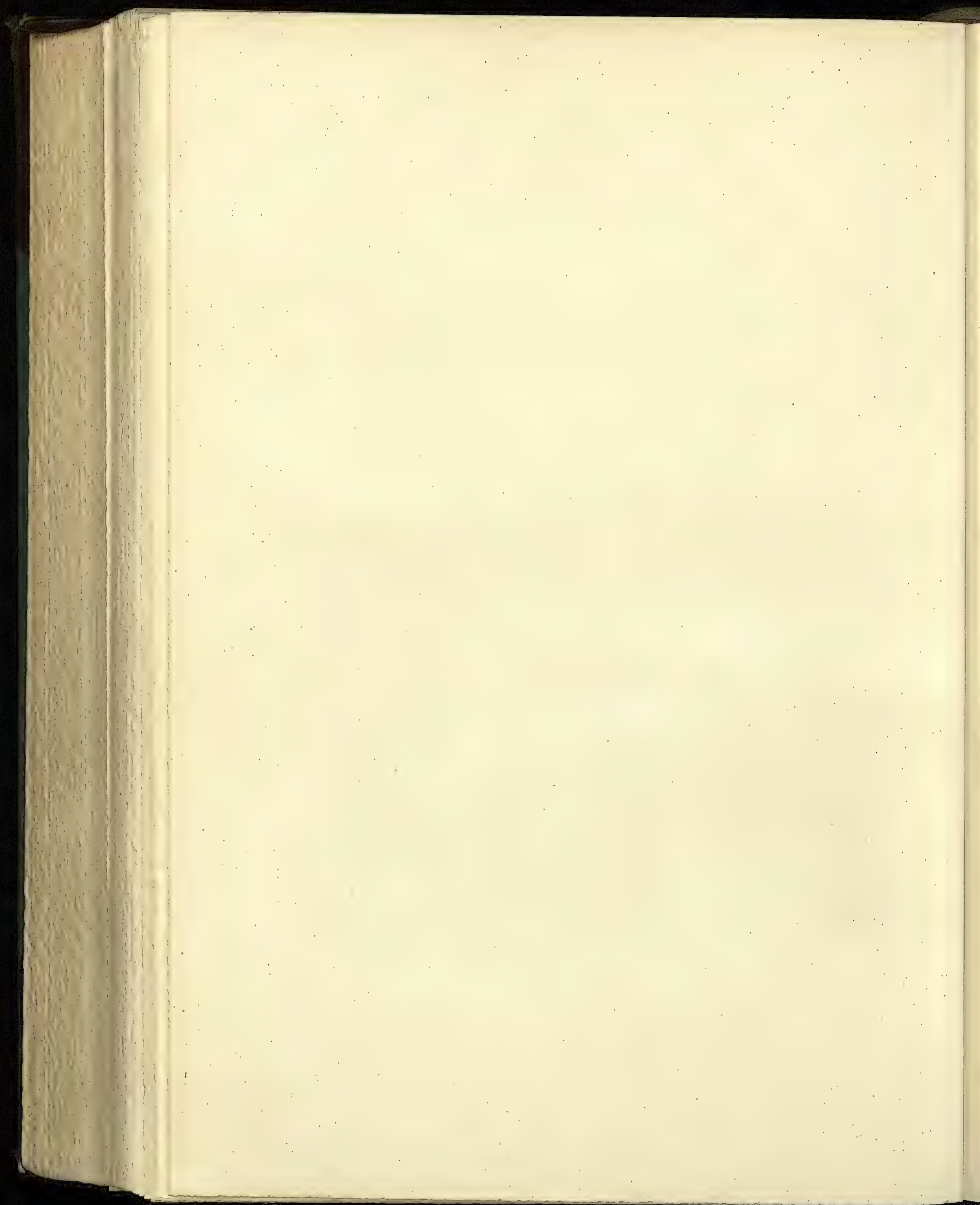






Рис. 596. Верещагинъ. У дверей мечети. Третьяковская галерея въ Москвѣ.

исключительно-варварскимъ способомъ, не поддающимся живописи) была выполнена молодымъ художникомъ въ стилѣ Брюллова, и онъ уже готовился къ конкурсу на пенсіонерство, когда произошелъ протестъ 13-ти, о которомъ уже было говорено выше. Основанная протестантами „Артель“ въ лицѣ Константина Егоровича имѣла



дѣятельнаго члена. Связь съ Академіей не порвалась, и уже въ 1869 году Маковский получилъ званіе профессора за картину: „Масленичное гулянье на Адмиралтейской площади“. Картина эта весьма типична, смѣла по своему времени и указываетъ на широкую наблюдательность автора. Путешествіе на Востокъ дало Маковскому возможность написать двѣ хорошія картины—„Перенесеніе священнаго ковра“ и „Похороны въ Каирѣ“. Первая картина находится въ музеѣ Александра III, а вторая въ Лондонѣ, у Джорджа Эллиота. Во время русско-турецкой войны онъ былъ на Дунаѣ, и результатомъ поѣздки явилась его „Замученная болгарка“.

Съ 80-хъ годовъ К. Е. круто поворачиваетъ въ область русской исторіи. Онъ

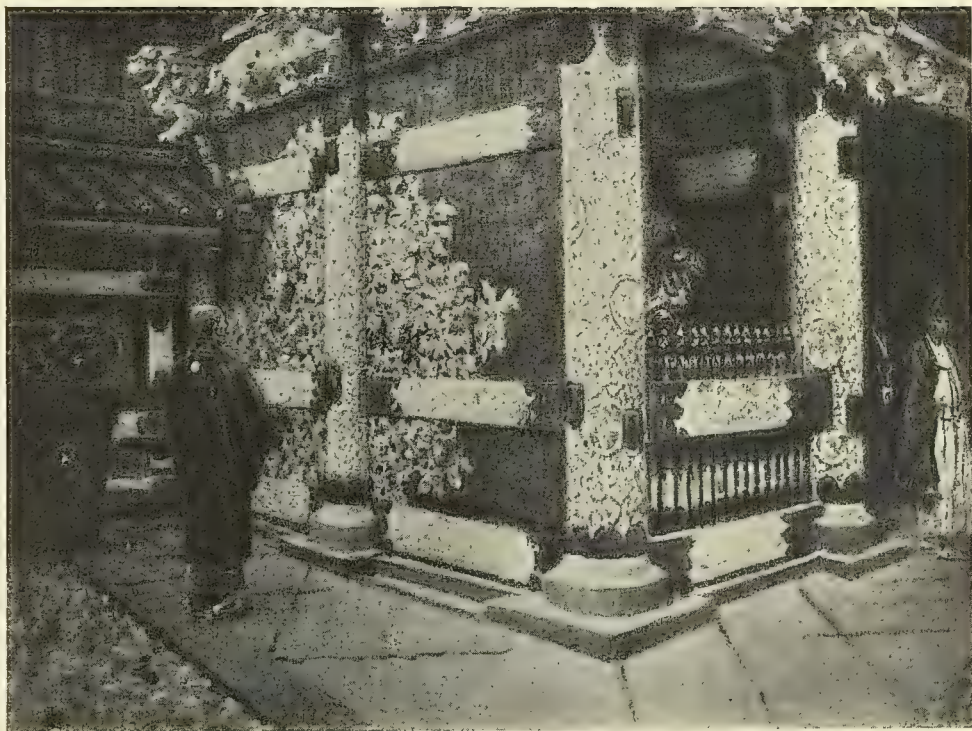


Рис. 597. Верещагинъ. Японскій храмъ.

начинаетъ писать огромные эффектные холсты, въ стилѣ Макарта, изображающіе „Боярскій пир“, „Смотрины“, „Приготовленіе къ вѣнцу“ и т. д. „Исторія“—это только предлогъ разыграть извѣстное красочное пятно. Его бояре и боярыни—великосвѣтскіе петербургскіе любители, собравшіеся играть „Царя Бориса“ или „Василису Мелентьевну“. Отсюда—успѣхъ художника въ обществѣ.

Маковский написалъ множество портретовъ, изъ коихъ нѣкоторые, особенно писанные въ семидесятыхъ годахъ, отличаются выдающимися достоинствами. Особенно интересенъ въ этомъ отношеніи портретъ сенатора Веймарна, сдѣланный имъ чуть ли не въ два сеанса для одного изъ страховыхъ обществъ. Множество женскихъ портретовъ въ роскошныхъ платьяхъ, въ старинныхъ рамахъ,—долгое время привлекали вниманіе на передвижныхъ выставкахъ.





Рис. 598. Верещагинъ. Побѣдители.



Братъ его, Владиміръ Егоровичъ, родившійся въ 1846 году,—въ Академіи никогда не былъ. Посвятивъ себя специально жанру, онъ проявилъ неутомимую дѣятельность, какъ постоянный сотрудникъ Товарищества передвижныхъ выставокъ. Масса картинъ, которыми онъ затопилъ галерею Третьякова, грѣшитъ тѣмъ, что его типы слишкомъ однообразны: одно и то же лицо варьруется безконечное число разъ. Обыкновенно В. Е. называютъ бытописателемъ Москвы и сравниваютъ его съ Островскимъ. Но сравненіе это односторонне. Маковский никогда не далъ по силѣ ри-

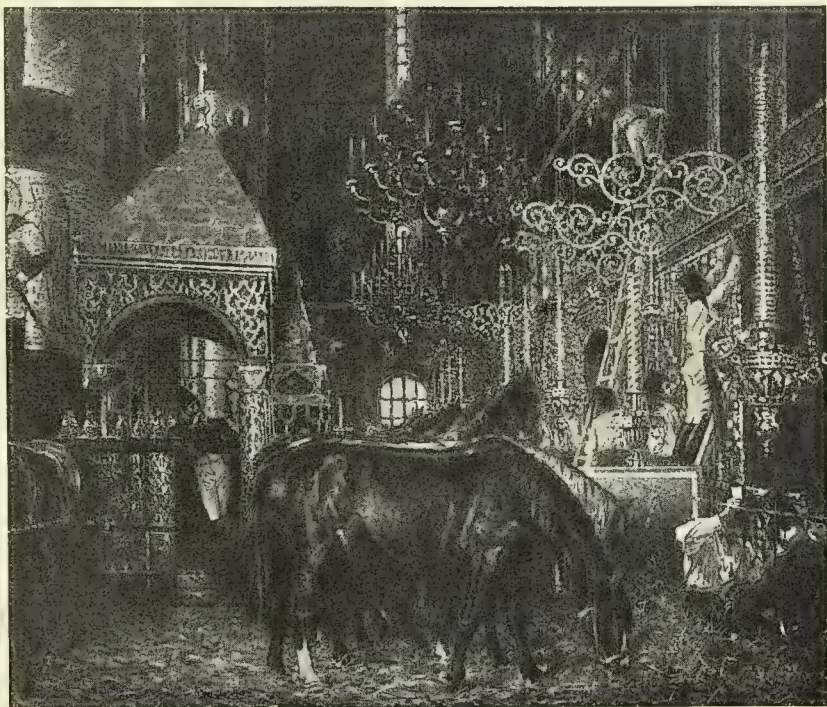


Рис. 599. Верещагинъ. Армія Наполеона въ Московскомъ Успенскомъ соборѣ.

сунка ни Любима Торцова, ни Дикого, ни Кабанихи, ни Краснова. Онъ ограничивается Жмигулиными, Оеклушами, Оброшенowymi и Бальзаминовыми, а иногда и Городулиными. Все, что помельче, покомичнѣе, находитъ въ немъ прекраснаго изобразителя. Какъ техникъ, конечно, онъ не Мессонье, не Фортунн и даже не Кнаусъ; но онъ головой выше большинства передвижниковъ и иногда писалъ весьма удачныя „интерьеры“. Если онъ не писалъ, подобно Перову, обличительныхъ картинъ на духовенство и монашество, то все же его нельзя упрекнуть въ отсутствіи „общественности“ въ его темахъ. Его „Крахъ банка“ (рис. 614) обличаетъ умѣнье просто и даже съ теплотой показатъ мелкія житейскія драмы. Его „Осужденный“, „Оправданная“, „Казначейство“—это картины, какихъ немного по простотѣ композиціи и за границей. Мелкіе жанры В. Е. слабѣе, и слабѣе потому, что въ нихъ анекдотическая сторона преобладаетъ надъ технической. Это была уступка времени. Какъ въ театрахъ послѣдней четверти прошлаго вѣка царствовала „школа Виктора Крылова“,—



задача которой состояла въ томъ, чтобы собрать воедино большое количество глупыхъ людей и заставить ихъ очутиться взаимно въ смѣшномъ положеніи,—эти принципы преслѣдовались и въ живописи. Мощности Израэляса, выписки Фортуни, реализма Курбэ, симфоніи красокъ Уистлера не требовалось: спросъ на рынокъ былъ иной. Чѣмъ наивнѣе былъ молодой человекъ, впервые натянувшій фракъ, чѣмъ плотнѣе смотрѣла барыня-патронесса на красиваго секретаря Общества,—тѣмъ болѣе былъ успѣхъ въ критикѣ и среди публики. Уже если Перова сбивали тѣмъ, что находили его „Охотниковъ“ великолѣпной композиціей, а „Птицелова“ великолѣпнымъ по технику, но малосодержательнымъ, — то тѣмъ легче было сбить молодого художника. Есть у В. Е. Маковского колоритные портреты, изъ которыхъ лучший—Сорокина.

У братьевъ Маковскихъ былъ еще третій братъ, художникъ, — Николай Егоровичъ, педурной перспективный живописецъ, хотя и не обладавшій особенной техникой, но писавшій очень добросовѣстно восточные мотивы и перспективы церквей.

У Владиміра Егоровича есть сынъ Александръ, появляющійся въ послѣднее время на передвижныхъ выставкахъ и обнаружившій дарованіе жанриста.

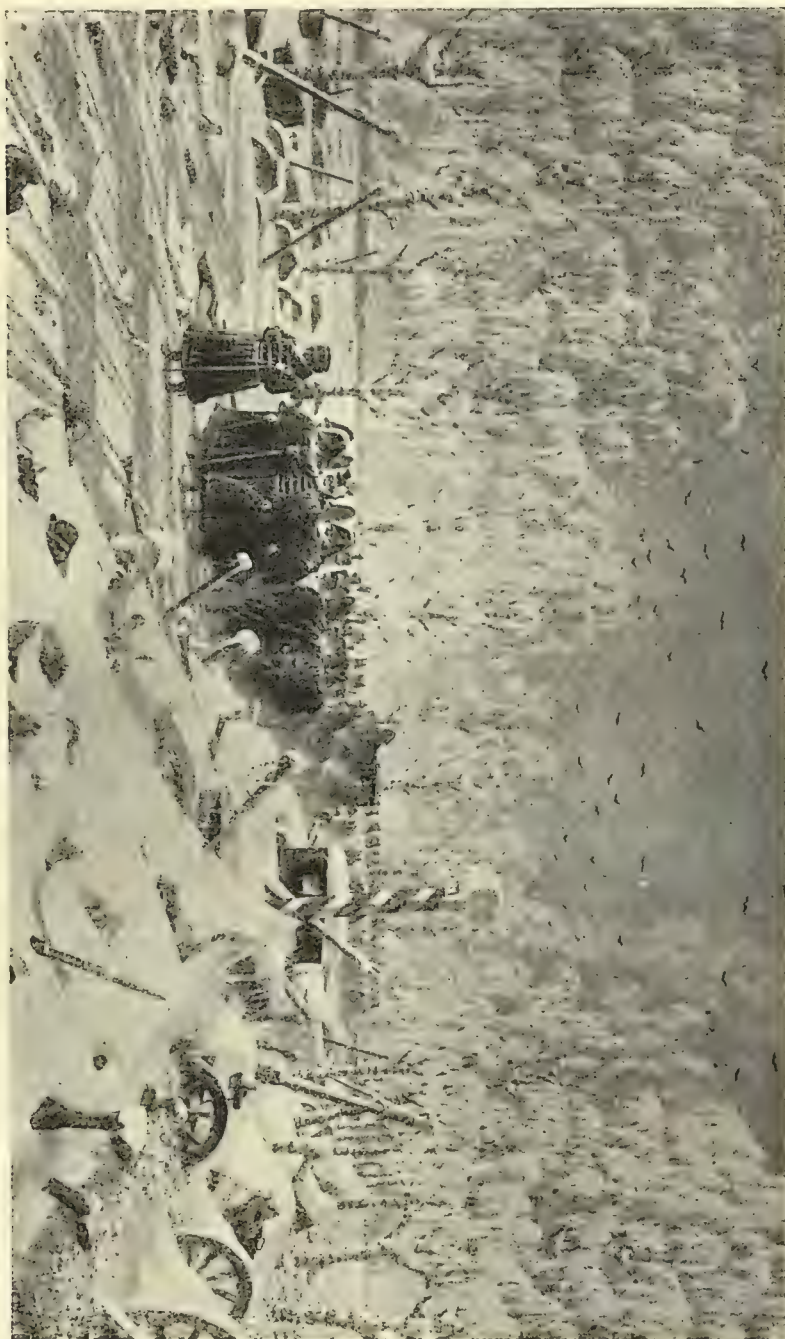
Генрихъ Ипполитовичъ Семирадскій, полякъ по происхожденію, родившійся въ Харьковской губерніи въ 1843 году, сынъ офицера русской службы, кандидатъ физико-математическаго факультета, авторъ диссертациі „Объ инстинктѣ насѣкомыхъ“ — принадлежитъ по праву Россіи, такъ какъ кончилъ курсъ въ нашей Академіи и шесть лѣтъ былъ пенсіонеромъ нашего государства за границей. И все же его менѣе, чѣмъ кого-нибудь другого, можно назвать русскимъ художникомъ. Весь отдавшій античному жанру, онъ всю жизнь прожилъ за границей и въ послѣдніе годы почти пересталъ экспонировать на нашихъ выставкахъ.



Рис. 600. Верещагинъ. Наполеонъ въ Россіи. Маршалъ Даву въ Чудовомъ монастырѣ.



Рис. 601. Верещагинъ. Наполеонъ въ Россіи. Отступленіе великой арміи.



Большая золотая медаль была присуждена Семирадскому за программу: „Довѣріе Александра Македонскаго къ врачу Филиппу во время болѣзни“. Уже тогда въ полномъ блескѣ выказались его способности къ красивой, хотя и театральной композиціи и гармоничному колориту, съ преобладаніемъ свѣтло-фіолетовыхъ и оранжевыхъ тоновъ. Въ 1871 году онъ отправился за границу и въ Мюнхенѣ написалъ



„Оргію временъ цезаризма“, гдѣ съ большимъ успѣхомъ, сочеталъ освѣщеніе отъ вечернихъ огней догорающихъ лампъ съ утреннимъ разсвѣтомъ, пробивающимся черезъ колоннаду. Въ 1873 году онъ получилъ званіе академика за огромную композицію: „Христосъ и грѣшница“, написанную на сюжетъ извѣстной поэмы графа Толстого. Свое пенсіонерство за границею онъ завершилъ огромной картиной: „Факелы



Рис. 602. Верещагинъ. Наполеонъ въ Россіи. На этапѣ. Дурныя вѣсти изъ Франціи.

Нерона“, написавъ въ видѣ технической подготовки къ ней „Нубійскаго продавца амулетовъ“. „Факелы Нерона“ (рис. 618) приняты были публикой восторженно, а Совѣтъ Академіи, присудивъ автору званіе профессора, постановилъ выразить официально художнику, что вся его художественная дѣятельность приноситъ честь и Академіи и русскому искусству. Но художественная критика далеко не съ такимъ восторгомъ отнеслась къ этому произведенію. Рисунокъ художника находили неправильнымъ, композицію—искусственной, христіанъ, которые должны были бы составить центральную группу картины—незначительными и написанными небрежно. Отъ всей компо-



зиціи вѣяло холодомъ, и чувства ужаса сожженіе живыхъ христіанъ не возбуждало. Зато художнику была отдана должная справедливость за выписку мраморовъ, металловъ и тканей, которая стоитъ внѣ конкуренціи. Въ слѣдующемъ 1878 году на всемірной выставкѣ въ Парижѣ Семирадскій получилъ за это произведеніе (названное тамъ „*Flambeaux de Néron*“) высшую награду, такъ-называемую *Grand prix d'honneur*, и кромѣ того орденъ Почетнаго Легіона; Академіи Рима, Стокгольма и Берлина избрали его своимъ почетнымъ членомъ, и флорентинская галерея Уффици сдѣлала

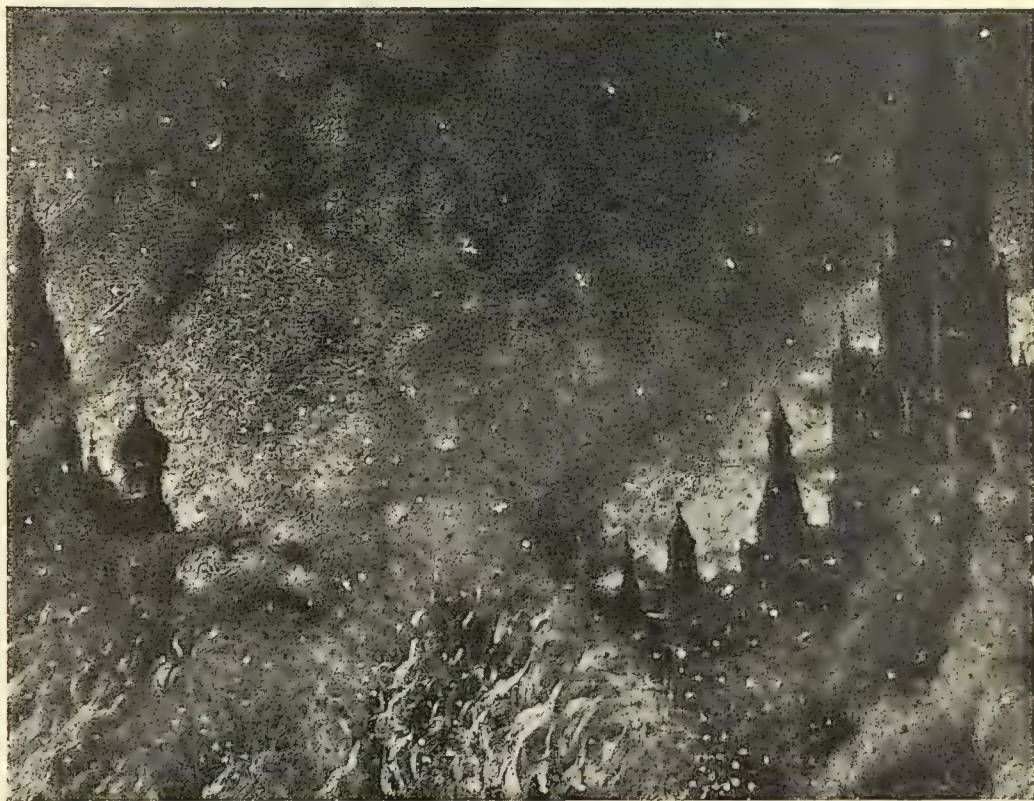


Рис. 603. Верещагинъ. Наполеонъ въ Россіи. Зарево Замоскворѣчья.

художнику предложеніе написать собственный портретъ для устроеннаго тамъ пантеона всемірныхъ знаменитостей. Тѣмъ не менѣе на картину не нашлось покупателя, и Г. И. подарилъ ее Краковскому музею.

Въ концѣ 70-хъ годовъ онъ получилъ заказъ живописныхъ работъ въ храмѣ Спасителя въ Москвѣ, гдѣ и написалъ запрестольный образъ, изображающій Тайную Вечерю, четыре картины изъ житія Александра Невского и два фреска съ полукруглымъ верхомъ: „Крещеніе Спасителя“ и „Входъ въ Іерусалимъ“. Это гораздо болѣе картины, чѣмъ образа, и здѣсь блескъ аксессуаровъ затмеваетъ все остальное. Лучшая изъ нихъ—„Чудо послѣ смерти Александра Невского“. Надъ великимъ княземъ, лежащимъ въ черной схимѣ, совершаютъ отпѣваніе, и въ ту минуту, когда ему даютъ „отпустъ“, блѣдная мертвая рука сама подымается изъ-подъ схимы, чтобы его взять.



Для Московскаго Историческаго музея имъ написано двѣ фрески: „Сожженіе Русса“ и „Тризна воиновъ Святослава“. Онѣ красочны, эффектны, но слишкомъ театральны для серьезнаго учрежденія. Тамъ какъ разъ на мѣстѣ фрески Васнецова, изображающія „Каменный вѣкъ“, а такимъ картинамъ Семирадскаго скорѣй было бы мѣсто въ фойе театра.

Нельзя не пожалѣть о томъ, что огромный декоративный его талантъ остался для насъ неиспользованнымъ. Какъ не дать было ему написать плафоны въ Маринскій и Большой Московскій театръ, фрески въ фойе? Это было дарованіе, именно



Рис. 604. Суриковъ. Меншиковъ въ Березовѣ. Третьяковская галерея въ Москвѣ.

направленное на такую дѣятельность. Недаромъ онъ по личной инициативѣ написалъ Аполлона съ музами для Краковскаго театра на передній его занавѣсъ.

Изъ большихъ картинъ послѣдняго періода его дѣятельности надо отмѣтить грандіозную композицію: „Фрина на праздникъ Посейдона“. Полусказочная гетера изображена длинноногой мужеподобной женщиной съ дѣвственными формами, раздѣвающейся въ моментъ, когда откуда-то съ горы (?) приближается торжественная процессія. Впечатлѣніе поразительной красоты, когда:

Ахнули тысячи зрителей, смолкли свирѣль и пектида,—  
совершенно не выражено художникомъ: всѣ стоятъ, или полусидятъ, или идутъ вполне спокойно. Лучшее, что есть въ картинѣ—пейзажъ съ хорошо написаннымъ моремъ. Конечно, и тутъ всѣ аксессуары выше похвалы. Теперь картина эта въ музеѣ Александра III.





Рис. 605. Суриковъ. Казнь стрѣльцовъ. Третьяковская галлерея въ Москвѣ.



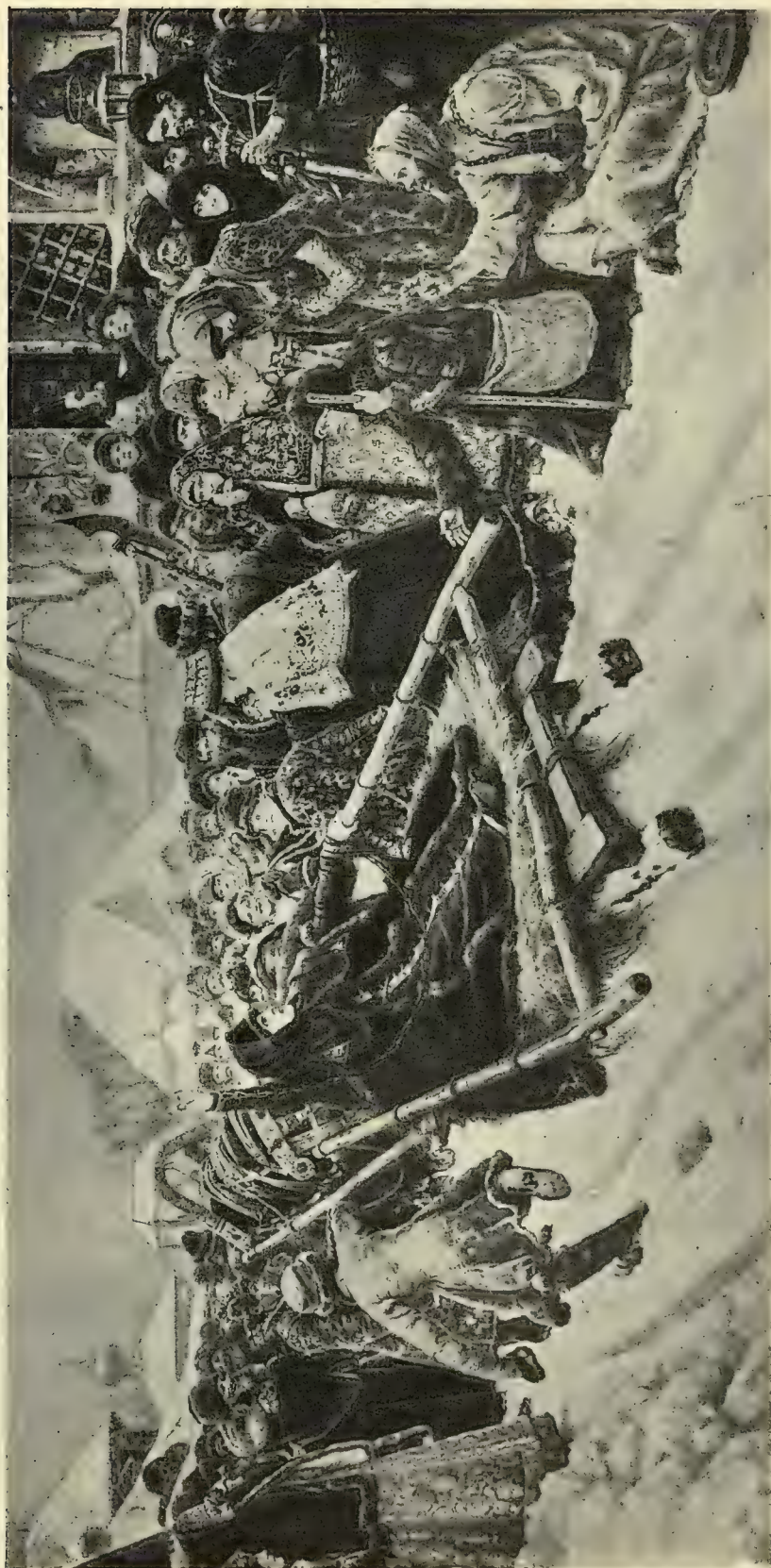


Рис. 606. Суриковъ. Боярыня Морозова. Третьковская галерея въ Москвѣ.





Рис. 607. Суриковъ. Переходъ Суворова черезъ Альпы.



Другая такой же величина картина: „Неронъ въ циркѣ“—слаба по перспективѣ и по трактовкѣ. Неронъ, подошедшій къ обнаженной женщинѣ, привязанной къ рогамъ быка — до того баналенъ и неинтересенъ, что рѣшительно недоумѣваешь, для кого нужна такая картина. Въ художникѣ сказывалось уже утомленіе дѣятельностью, и это была его послѣдняя вещь.

Изъ второстепенныхъ, несложныхъ его произведеній можно выдѣлить рядъ превосходно написанныхъ, но холодныхъ, непрочувствованныхъ композицій. Таковы: „Танецъ среди мечей“, „Вакханалія временъ Тиверіа на Капри“ (рис. 620), „Лѣтнія



Рис. 608. К. Е. Маковский. Вакханалія.

сумерки въ Помпѣхъ“, „Жрецъ Изиды“, „По примѣру боговъ“. Въ музеѣ Александра III есть его евангельская картина—„Христосъ у Марѣи и Маріи“ (рис. 617). У Христа тотъ же типъ, что и въ „Грѣшницѣ“—вылощенный и припомаженный, напоминающій элегантнаго свѣтскаго философа. Ни Марія, сидящая у его ногъ, ни Марѣя, бѣгающая по хозяйственнымъ надобностямъ, не представляютъ собою никакого интереса. Зато крылечко веранды, гдѣ присѣлъ Христосъ, просвѣты черезъ заросли винограда и весь пейзажъ представляютъ очаровательный уголокъ, написанный кистью мастера.

Въ этомъ отношеніи внѣ конкурса можно поставить полупейзажные, полужанровые его вещи, гдѣ онъ изображаетъ нѣсколько козъ, водоемъ, античную воду и двѣ или три фигурки. Тутъ онъ тончайшій художникъ-аристократъ, далекій отъ будней, отъ современности, отъ какихъ бы то ни было идей. Скудость мысли, цѣликомъ перешедшая на фигуры и на лица, лишаетъ его произведенія внутренняго



значенія, но съ вѣдшей стороны они сдѣлали для русской школы очень много: они показали, чѣмъ должна быть техника „nature morte“, которою большинство русскихъ художниковъ пренебрегало.

Всемирныя выставки Парижа сыграли въ этомъ отношеніи очень крупную роль въ исторіи нашихъ дней. Когда мы пренебрегали Семирадскимъ за безыдейность,



Рис. 609. К. Е. Маковский. Алексѣичъ. Третьяковская галлерей.

восхищались Крамскимъ и Перовымъ, — Парижъ даетъ первую премію Семирадскому, какъ бы говоря: вотъ, господа, кто у васъ умѣетъ писать. А въ 1900 году, когда петербургская печать и Академія подняли на смѣхъ „Бабъ“ Малявина, этотъ художникъ, да Коровинъ, съ декоративнымъ талантомъ котораго никакъ не могли поладить газетные критики, оставили въ Парижѣ за флагомъ излюбленныхъ фаворитовъ.

# VI.

## В. М. Васнецовъ.

Викторъ Михайловичъ Васнецовъ сыгралъ въ русской исторіи живописи огромную роль, круто оборвавъ нелѣпныя традиціи иконописи на основаніи католическихъ образцовъ чинквеченто, и связалъ современную намъ церковную живопись съ тѣмъ русско-византійскимъ искусствомъ, которое было забыто и заброшено подъ вліяніемъ неожиданныхъ реформъ на-

чала XVIII вѣка. Эволюція, произведенная Васнецовымъ, совершилась до того просто и въ то же время неожиданно на нашихъ глазахъ, что какія-нибудь десять лѣтъ отдѣлили пропастью два періода: итальянскій и русско-византійскій.

Васнецовъ родился въ 1848 году, въ Вятской губерніи, воспитывался въ духовной семинаріи. Въ 1868 году онъ поступилъ въ Академію Художествъ, чувствуя призваніе къ живописи. Это была какъ разъ эпоха конкурсовъ Семирадскаго, Харламова, Рѣпина и Полѣнова. Но Васнецовъ не особенно соблазнялся „Довѣрѣями



Александра Македонскаго“ и „Друзьями Иова“. Получивъ двѣ серебряныя медали—одну за рисунокъ карандашомъ съ натурщика, другую за этюдъ, Васнецовъ рѣшилъ не дожидаться длинной процедуры получения золотой медали и на свой счетъ уѣхалъ за границу. Съ одной стороны, это было хорошо тѣмъ, что онъ не засушилъ себя въ классахъ Шампина и Верецагина, а съ другой стороны—у него навсегда остались нѣкоторые техническіе недочеты: небрежность рисунка и живописи, недостаточно строгое отношеніе къ техникѣ.

Еще на ученической скамейкѣ онъ началъ работать жанрики. Нѣкоторые его



Рис. 610. К. Е. Маковский. Русалки. Музей Александра III въ С.-Петербургѣ.

рисунки, дѣланные для иллюстрацій,—напримѣръ, его „Маляръ“—мальчикъ-подростокъ, насквозь пропитанный бѣлилами и известкой, уже носящій всѣ задатки чухотки отъ своего проклятаго ремесла,—были типичны и выказывали наблюдательность. Его рисунки къ народнымъ сказкамъ показывали любовь къ нимъ, а главное—пониманіе русскаго духа.

Заграничная поѣздка расширила его кругозоръ и остановила, повидимому, отъ того пагубнаго пути, на который его могла толкнуть тогдашняя критика. Судя по его картинкѣ: „Съ квартиры на квартиру“,—гдѣ очень мило были нарисованы старички-супруги,двигающіеся по льду Невы со своимъ убогимъ скарбомъ,—можно было опасаться, что онъ уйдетъ въ эти жанрики и начнетъ писать рассказы изъ чиновничьяго быта. Но природное чутье спасло художника.



Онъ чувствовалъ, что дѣло не въ старичкахъ-чиновникахъ и не въ „балаганахъ“,—которые онъ привезъ изъ Парижа и которые ничѣмъ не отличались, кромѣ неудачнаго красочнаго пятна. Его потянуло опять на „сказки“. И, къ ужасу критиковъ, онъ принялся за писаніе „Трехъ деревень подземнаго царства“, „Ковра-Самолета“, „Ивана-Царевича“ и пр.

Нельзя сказать, чтобъ въ техническомъ отношеніи вещи эти были удачны. На-



Рис. 611. К. Е. Маковский. Дerviшъ въ Каирѣ. Румянцовскій музей въ Москвѣ.

противъ того: онѣ почти посредственны по технику. Но отъ нихъ вѣетъ чѣмъ-то хорошимъ, теплымъ, дѣтскимъ. Пусть сѣрый волкъ—отнюдь не легендарный добрый духъ, а просто чучело изъ магазина, пусть царевичъ и его возлюбленная ровно ничего не выражаютъ на своихъ лицахъ, пусть царевны кажутся какими-то сомнительными феями съ московскаго бульвара,—но холсты эти дали смѣлый толчокъ мысли русскихъ художниковъ, и слѣдомъ за Васнецовымъ пошли сказочники, у которыхъ явился настоящій сказочный стиль,—какова была, напримѣръ, покойная Полѣнова.

Ярче всего выразился у Васнецова сказочный колоритъ въ альбомѣ, сдѣланномъ для Мамонтоваго театра—для постановки „Снѣгурочки“, весенней сказочной поэмы Островскаго. Здѣсь нѣкоторые типы Берендѣевъ, сама Снѣгурочка, Лель,



бирючи, отроки—очаровательны. Палата Берендѣя куда интереснѣе аляповатой декорации Шишкова, написанной для оперы.

Былины—родныя сестры сказокъ, и къ нимъ тоже прильнулъ Васнецовъ. Его „Илья Муромецъ на распутѣ“, „Поле битвы“, „Три богатыря“—облетѣли всю Россію въ снимкахъ:—это большіе холсты, декоративно подмалеванные, съ несомнѣннымъ настроеніемъ, могущіе заинтересовать и большую публику, и иностранца, и



Рис. 612. В. Е. Маковский. Вечеринка. Третьяковская галлерея въ Москвѣ.

даже художника, который заинтересуется смѣлостью русскаго живописца, вопреки злобамъ дня идущаго по своей дорогѣ.

Къ періоду этихъ проповѣдей относится еще одна картина, которую нельзя назвать пошлымъ именемъ жанра: это—„Аленушка“ (рис. 619),—какая-то юродивая, присѣвшая у воды на камушекъ. Сама Аленушка написана съ чувствомъ, въ соответствующемъ сарафанѣ,—въ ней чувствуется что-то общечеловѣческое, и если бы художникъ назвалъ свою картину „Офеліей“, онъ не погрѣшилъ бы противъ психологій.

Но все это не удовлетворяло художника, онъ чувствовалъ, что можетъ сдѣлать большее, что это не цѣликомъ его дѣло. Ту же Аленушку могъ написать и Рѣпинъ, даже въ техническомъ отношеніи лучше его. Художнику хотѣлось шири и порыва.

Онъ получилъ заказъ написать для Московскаго Археологическаго музея рядъ



стѣнныхъ картинъ, изображающихъ нашихъ предковъ въ эпоху каменнаго вѣка. И тутъ развернулся своеобразный талантъ для стѣнописи, присущій Васнецову.

Васнецова обыкновенно упрекаютъ въ подражаніи Кормону и его „Каину“



Рис. 613. В. Е. Маковскій. Въ четыре руки. Изъ коллекціи Д. П. Веткина.

Если отчасти въ манерѣ и можно найти что-нибудь общее, то никакъ не въ типахъ и не въ композиціи. У Васнецова строго проведенъ въ живописи рисунокъ человѣческаго черепа каменнаго вѣка. Онъ всюду остается реалистомъ и не допускаетъ и тѣни театральнаго представленія Кормона, гдѣ жену Каина несутъ на какихъ-то торжественныхъ носилкахъ. Можетъ-быть, въ коричневыхъ тонахъ колорита, включенныхъ шевелюрахъ и загорѣлыхъ тѣлахъ можно найти нѣчто общее—и только.





Рис. 614. В. Е. Маковский. Крахъ банка. Третьяковская галерея въ Москвѣ.

Здѣсь даже рисунокъ у Васнецова подымается высоко надъ уровнемъ его сказокъ.

У отверстія пещеры собралась семья дикарей (см. рис. 624). Только-что убить лось или какая-то его разновидность. Мясо свѣжуютъ, выбираютъ кости, годныя для выдѣлки оружія. Развели огонь, чтобы поужинать. Дряхлый старикъ, и тотъ выползъ на свѣтъ и присѣлъ у скалы, еле дышашій, обезьяноподобный. Молодой человѣкъ прицѣлился



Рис. 615. В. Е. Маковский. Друзья-пріятели. Третьяковская галерея въ Москвѣ.





Рис. 616. Семипалатинский, у фонтана.





Рис. 617. Семирадский. Христосъ у Марѣи и Маріи. Музей Александра III въ С.-Петербургѣ.





Рис. 618. Семипалатный. Факелы. Еерона (Свѣточн христланства). Музей. в. Іураковъ.



изъ лука въ далекую птицу. Рядомъ стоитъ геркулесъ—одна сплошная масса костей и мускуловъ. Микрокефаль, онъ не нуждается въ мозговыхъ центрахъ, — это чемпионъ каменнаго вѣка, одно изъ страшнѣйшихъ животныхъ міра. Тутъ же старикъ добываетъ треніемъ огонь изъ сухого дерева. Хорошенькая дикарка рѣзво вытаскиваетъ изъ сѣти большую рыбу и съ хохотомъ готова нести ее къ семьѣ. А справа, въ концѣ композиціи, изображена яма съ кольями, приготовленная для мамонта. Чудовище провалилось туда: заостренный, обожженный колъ пропоролъ ему брюхо. Оно тщетно реветъ и пытается вырваться на волю. Его маленькіе глазки налились кровью, мощный хоботъ однимъ взмахомъ убилъ подбѣжавшаго къ нему человѣка, громадные клыки бесполезно торчатъ кверху — оно не можетъ пустить ихъ въ дѣло. Дикари съ камнями, копьями, стрѣлами, страшно ревя, бѣгутъ къ западнѣ. Они кидаютъ чудовые камни въ пасть, въ глаза, въ хоботъ: на лицахъ ихъ и ужасъ, и ярость, и сознаніе опасности, и радость, что, кажется, попалась туша, которой они будутъ кормиться цѣлый мѣсяць.



Рис. 619. В. Васнецовъ. Аленушка.

Стѣнописъ эта сразу подняла имя Васнецова. Но это былъ только прологъ къ его дальнѣйшему триумфу.

Въ Кіевѣ заново отстраивали Владимірскій соборъ. Руководство надъ работами было поручено профессору Адріану Викторовичу Прахову, издавна читавшему курсъ исторіи искусствъ въ Академіи Художествъ и университетахъ. Опытнымъ глазомъ прозорливца угадалъ онъ то, что ему нужно, и пригласилъ Васнецова быть главнымъ иконописцемъ храма.

Васнецовъ съѣздитъ въ Италію, поработалъ тамъ въ библіотекахъ, вернулся въ Россію и сталъ изучать древнихъ нашихъ иконописцевъ. Дѣло приходилось начи-





Рис. 620. В. Васнецовъ. Битва русскихъ со скинами.





Рис. 621. Изъ собора Св. Владиміра въ Кіевѣ. Херувимы.

нать заново: никакихъ предшественниковъ въ этомъ дѣлѣ, кромѣ Иванова, не было. Но Ивановъ былъ мистикъ гораздо большій, чѣмъ Васнецовъ. Васнецовъ — сынъ священника, самъ человекъ вѣрующій, стоялъ ближе къ канону, чѣмъ Ивановъ, отрицавшій всякій канонъ. Выше высказывалось мнѣніе, что всѣ блестящія фантазіи Иванова никогда не были бы приведены въ исполненіе, такъ какъ ни одинъ архіерей не допустилъ бы его живописи въ церкви. Васнецовъ стоялъ на болѣе





Рис. 622. В. Васнецовъ. Плащаница собора Св. Владимира въ Киевѣ.





Рис. 623. В. Васнецовъ. Кіевскій соборъ Св. Владиміра. Отцы церкви.

практической дорогѣ: онъ въ основаніе взялъ нашу древнюю живопись и съ внѣшней стороны не отступалъ отъ подлинниковъ.

Но для этого пришлось непосредственно приниматься за наши старыя церкви. Тотъ же Кіевъ далъ для художника массу матеріала. Древнія мозаики вдохновляли его. Пришлось отринуть всѣ готовыя художественныя традиціи, съ рисункомъ, колоритомъ, условностью одежды.



Только-что передъ этимъ, въ началѣ 80-хъ годовъ, въ Москвѣ были освященъ храмъ Спасителя съ позорной живописью по стѣнамъ. Неффъ, Верещагинъ, Семирадскій, Шампинъ—выступили съ такой казенно-шаблонной живописью, что развѣ слѣпой могъ остаться равнодушнымъ къ совершившейся порчѣ прекрасныхъ стѣнъ собора \*). Наконецъ поняли, что нельзя католикамъ — Брюлову, Бруни, Неффу и Семирадскому—давать задачи, для нихъ непостижимыя.

Десять лѣтъ работалъ Васнецовъ въ кievскомъ соборѣ. Имъ разрѣшена огром-



Рис. 624. В. Васнецовъ. Каменный вѣкъ. Деталь фриза Историческаго музея въ Москвѣ.

ная задача. То, что не сдѣлалъ онъ, сдѣлали подъ его руководствомъ другіе художники. Но и то, что онъ сдѣлалъ—трудъ колоссальный.

\*) Авторъ настоящей книги, еще въ 1881 году, за два года до открытія храма, рискнулъ, будучи студентомъ Академіи, выступить печатно противъ работъ его профессоровъ. Но его голосъ пропалъ въ общемъ гулѣ похвалъ по адресу строителей. Указывалось, какъ на единственную хорошую вещь—Бога Саваоа въ куполѣ, котораго по замыслу Маркова передѣлывали Крамской и Кошелевъ, а остальные созданія авторъ предлагалъ соскоблить прежде освященія и замѣнить другими.

Главная алтарная фигура—громадная, какъ „Нерушимая Стѣна“ Софійскаго собора—Богородица съ Младенцемъ. Первоначальный эскизъ, одноцвѣтный, находящійся въ Аничковомъ дворцѣ, сильнѣе самого образа, особенно Младенецъ, производящій болѣе мистическое, но отнюдь не эпилептическое впечатлѣніе. Самый овалъ лица Богородицы пріятнѣе въ эскизѣ. Въ образѣ покрывало слишкомъ открыло нижнюю часть правой щеки, и чувствуется какая-то непріятная припухлость. Въ складкахъ хитона и плаща болѣе таинственности и благородства въ черномъ рисункѣ.

Красочное воспроизведеніе слишкомъ выдаетъ пестрые черевички и бахрому на плащѣ. Нимбы—не въ видѣ ровнаго сіянія, а въ видѣ золотыхъ обручей—мѣшаютъ сосредоточиться на лицѣ. Вдобавокъ, вѣроятно, по распоряженію властей предержавшихъ, по бокамъ нимба находятся традиціонныя греческія буквы: М. Р. и Θ. Υ. Звѣзды, тихо теплящіяся надъ погасающимъ закатомъ, въ соборѣ замѣнены шестикрылыми серафимами; ихъ ассирійскія перья не даютъ впечатлѣнія, на которое рассчитывалъ художникъ.





Рис. 625. В. Васнецовъ. Кіевскій соборъ Св. Владиміра. Ангель.



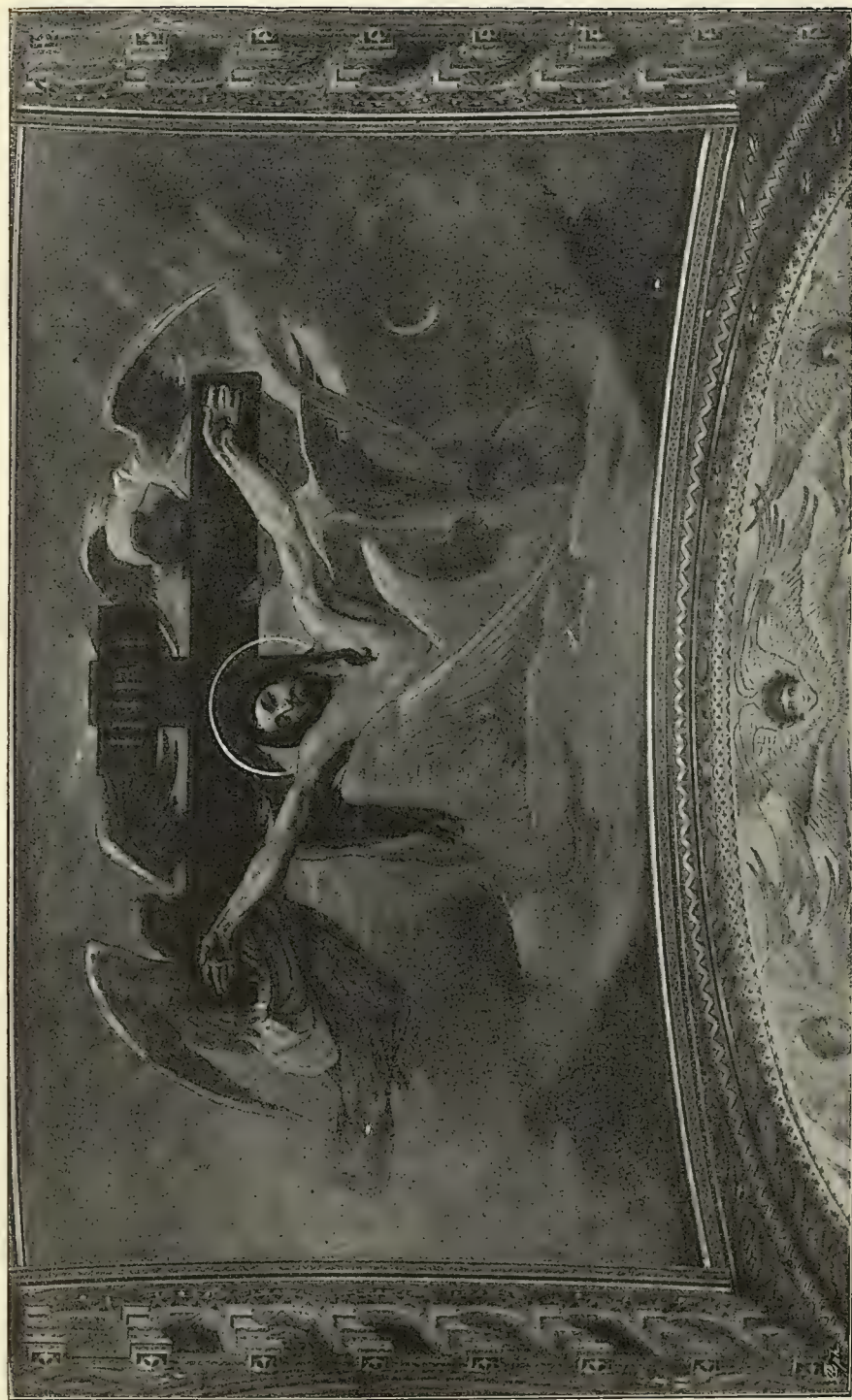


Рис. 626. В. Васнецовъ. Кіевскій соборъ Св. Владиміра. Распятіе.





Рис. 627. В. Васнецовъ. Кіевскій соборъ Св. Владиміра. Адамъ и Ева.

Если въ Богоматери Васнецова и есть недочеты, то все же это лучшее изъ изображеній Дѣвы Маріи въ православной церкви. Можно не соглашаться съ слишкомъ тоненькимъ носомъ, губками сердечкомъ, пушистостью рѣсницъ, придающихъ лицу нѣкоторую кокетливость; но благородство, спокойствіе, величавость, царственная скромность—все это соединено воедино съ рѣдкой гармоніей. Еще труднѣе для художника Младенецъ. Сочетаніе ребенка съ властною силой божества—одна изъ труднѣйшихъ задачъ живописи, и мало гдѣ, даже у величайшихъ мастеровъ, Младенецъ васъ удовлетворитъ. Васнецовъ и здѣсь на высотѣ своей задачи. Порывъ ребенка, благосло-





Рис. 628. В. Васнецовъ. Беренды.

вляющаго міръ, или какъ будто тянущагося къ человѣчеству съ довѣрчивой любовью — оригиналенъ. Въ масляной живописи движеніе ребенка впередъ передано сильнѣе, чѣмъ на картинѣ.

Другая Богоматерь Васнецова, въ томъ же соборѣ, въ иконостасѣ, близко подходя къ первому типу, еще болѣе скромно-кокетлива. Глазки Ея опущены внизъ, Она крѣпко прижимаетъ къ лѣвому плечу Младенца. У Младенца уже не то спокойствіе: въ глазахъ горитъ огонь въ родѣ того, что пылаетъ въ Сикстинскомъ Христѣ. Глаза Его какъ будто провидятъ Голгоѳу. Какъ будто въ отвѣтъ на дѣтскую, чистую ласку передъ Нимъ открылась страшная картина, и Онъ въ смущеніи откидывается къ плечу Матери, дѣлая легкій, чисто-дѣтскій, отстраняющій жестъ ручонкой.



Рис. 629. В. Васнецовъ. Лель.



Таинство евхаристіи изображено Васнецовымъ по старинному византійскому канону. Посрединѣ стоитъ Христосъ, на тронѣ. Два ангела съ рипидами осѣняютъ Его. Апостолы приближаются къ Нему справа и слѣва. Правой рукой Спаситель подаетъ хлѣбъ Петру, а лѣвой—чашу Павлу. Въ типахъ апостоловъ чувствуется желаніе послѣдовать византійскимъ традиціямъ, не считаясь съ историческими дан-



Рис. 630. В. Васнецовъ. Бирючи.

ными, напримѣръ, о Павлѣ, какъ о низенькомъ человѣкѣ съ орлинымъ носомъ. Остановливаетъ вниманіе Іоаннъ, слѣдующій за Петромъ. Самъ же Спаситель, къ сожалѣнію, гораздо менѣе удался художнику здѣсь. Лицо носитъ слѣды глубокой, печальной думы, но подведенные глаза и слишкомъ жидкіе усы слишкомъ молодятъ Христа. Не надо забывать ошибку нашего христіанскаго лѣтосчисленія и то, что Христосъ вышелъ на проповѣдничество около 40-лѣтняго возраста, а не въ тридцать два года. Какъ извѣстно, если принять дату нашей церкви за годъ рожденія Іисуса, то окажется, что Иродъ истреблялъ младенцевъ за семь лѣтъ до Рождества Христова.



Зато полны мощи и силы пророки. Ихъ фигуры—большая новость въ нашей церковной живописи. Громадная фигура Моисея со скрижалями завѣта открываетъ ихъ вереницу. На немъ отразился величавый образъ Микель-Анджеловскаго пророка. Рядомъ съ нимъ—Даніилъ, молодой красавецъ-обличитель. Полна мощи фигура Исаяи. Давидъ, бряцающій на арфѣ, изображенъ усталымъ поэтомъ-пессимистомъ. Зато Соломонъ, юный задумчивый красавецъ, въ странномъ шлемѣ и завитыхъ кудряхъ, можетъ несомнѣнно быть авторомъ „Пѣсенъ пѣсней“. Гедонеъ, быть-можетъ, слабъ для воина и великаго освободителя. Но зато стоящій рядомъ Ілія—превосходенъ.

Серія „отцовъ церкви“ распадается на двѣ части: вселенскихъ и русскихъ. И тѣ и другіе оставляютъ за собою все множество предшествовавшихъ изображеній. Сгруппировавъ въ тѣсномъ пространствѣ нѣсколько прямо стоящихъ фигуръ, почти всѣхъ одного роста, Васнецовъ тѣмъ не менѣе одѣлилъ каждого изъ нихъ своею индивидуальностью. Интересенъ Василій Великій съ длинной бородой, высокимъ лбомъ и продолговатымъ, молодежавымъ лицомъ. Николай Мирликійскій, упрямо склонивъ голову, выражаетъ опредѣленный, рѣзкій характеръ яраго заступника и ревнителя церкви. Изъ русскихъ отцовъ церкви выдѣляется слѣва Антоній Печерскій, старецъ въ схимѣ, съ густой бѣлой бородою, падающею ниже персей. Рядомъ съ нимъ Феодосій—основатель Кіево-Печерской лавры, а между ними видна скромная голова Сергія Радонежскаго. Далѣе идутъ два святителя: митрополиты Алексій и Петръ. Послѣднему художникъ напрасно придалъ скорбно-безмощный видъ. Намъ хорошо извѣстна дѣятельность Петра, перенесшаго кафедру изъ Кіева во Владиміръ и ѣздившаго постоянно въ Москву для успѣшнаго процвѣтанія его митрополіи. Сзади нихъ—Стефанъ, пермскій проповѣдникъ XIV вѣка—удивительно характерная и живая голова.

„Земной рай“ и „Искушеніе“ даютъ много очарованій. Страшный левъ, скромная овечка и жидкая поросль рая, рядомъ съ легкими тѣлами прародителей—составляютъ пріятный аккордъ. Ева въ „Искушеніи“ слабѣе. Кустъ ужъ слишкомъ не художественно прикрываетъ ея наготу, да и правая рука у нея почему-то кажется больше лѣвой. Стоитъ она нетвердо, какъ-то отваливаясь назадъ. Но въ общемъ композиція интересна, и въ экспрессіи змѣиной морды, подающей яблоко, есть много сатанинскаго.



Рис. 631. В. Васнецовъ. Снѣгурочка.



Распятіе и Скорбь Бога-Отца—превосходные фрески, что бы ни говорили ихъ хулители. „Ветхій деньми“ Отецъ, съ молодежавымъ, красивымъ лицомъ и густой шевелюрой волосъ, съ эмблемой Духа Святого противъ Его груди, сидитъ на тронѣ, безпомощно разводя руками, какъ бы говоря: — Зло, пока само себя не поборетъ, останется зломъ, и Сынъ Мой погибнетъ жертвою зла.

Внизу распятый, мертвый Христосъ. Но лицо Его скорбѣ выражаетъ побѣду, чѣмъ страданіе. Ангелы въ страхѣ и отчаяніи пугливо жмутся къ кресту. Узкій серпъ мѣсяца, мерцающій, дрожитъ въ облакахъ. Крылья ангеловъ совсѣмъ прикрыли мертвое тѣло. Впечатлѣніе этой милой наивности неотразимое.

Изъ остальныхъ работъ художника надо отмѣтить „Преддверіе рая“, гдѣ сосредоточенъ цѣлый рядъ свѣтлыхъ душъ, толпящихся у райскаго входа. Единственный упрекъ, который можетъ быть сдѣланъ художнику, заключается развѣ въ томъ, что святая Варвара и ангелы слишкомъ милостивы и наивно-безгрѣшны. Ангелы со свиткомъ и четырьмя крылатыми образами, опирающіеся правой рукой на крестъ—одно изъ самыхъ очаровательныхъ созданій живописи.

Въ послѣднемъ періодѣ дѣятельности Васнецова слѣдуетъ отмѣтить его „Іоанна Грознаго“—едва ли не лучшее изображеніе царя-хана, болѣе экспансивное, чѣмъ у Антокольскаго, гдѣ царь все-таки смахиваетъ больше на еврея-талмудиста, чѣмъ на мощнаго покорителя Казани, начетчика, язвившаго Курбскаго цитатами „не токмо изъ отцовъ церкви“. Художникъ



Рис. 632. В. Васнецовъ. Страшный судъ. Церковь Ю. С. Нечаева-Мальцева.

изобразилъ царя спускающимся по узкой лѣстницѣ. То, что было выставлено на передвижной выставкѣ, какъ будто не окончено, но и въ этомъ мощномъ наброскѣ сказано больше, чѣмъ у многихъ другихъ художниковъ.

Въ 1905 году, осенью, въ залахъ Академіи состоялась выставка послѣднихъ работъ Васнецова, но прошла она незамѣтно вслѣдствіе смутнаго времени. Это были его послѣднія работы: „Страшный Судъ“, „Сшествіе Христа въ адъ“ и „Распятіе“.

Отдѣльные мотивы „Страшнаго суда“ Васнецовъ писалъ еще для кievскаго собора Св. Владиміра. Ангель-судья—одинъ изъ лучшихъ созданныхъ имъ типовъ (эскизъ его находится въ Третьяковской галлерей). Теперь художникъ, по заказу Ю. С. Нечаева-Мальцева, написалъ для его фабричной церкви колоссальную стѣну, по древнимъ подлинникамъ, изображающую по всѣмъ выработаннымъ традиціямъ церкви картину послѣдняго суда (рис. 632).

Это не Рубенсовское и не Микель-Анджеловское письмо, это не ихъ композиція, но и не Васнецова, — а сводка всего того, что дало воображеніе живописцевъ за всѣ вѣка и у всѣхъ народовъ.

Въ центрѣ картины стоитъ ангель-судья: холодный, строгій, призванный на ужасное дѣло осужденія. У него въ рукахъ вѣсы, и онъ ждетъ, что дастъ душа человѣка, который стоитъ на очереди.

Гнилая крышка гроба поднялась и распалась. Блѣдный, трепещущій поднялся оттуда человѣкъ. На лицѣ его тупой ужасъ, ужасъ безъ исхода.



Земная жизнь при вѣрѣ даетъ исходъ—жизнь вѣчную, загробную, быть-можетъ, купленную земнымъ страданьемъ. Тутъ уже никакой надежды, кромѣ вѣры въ возможность защиты отъ того добра, что было совершено при жизни. И ангель опускаетъ на чашку вѣсовъ все нетяжеловѣсное добро, сдѣланное человекомъ. А къ другой

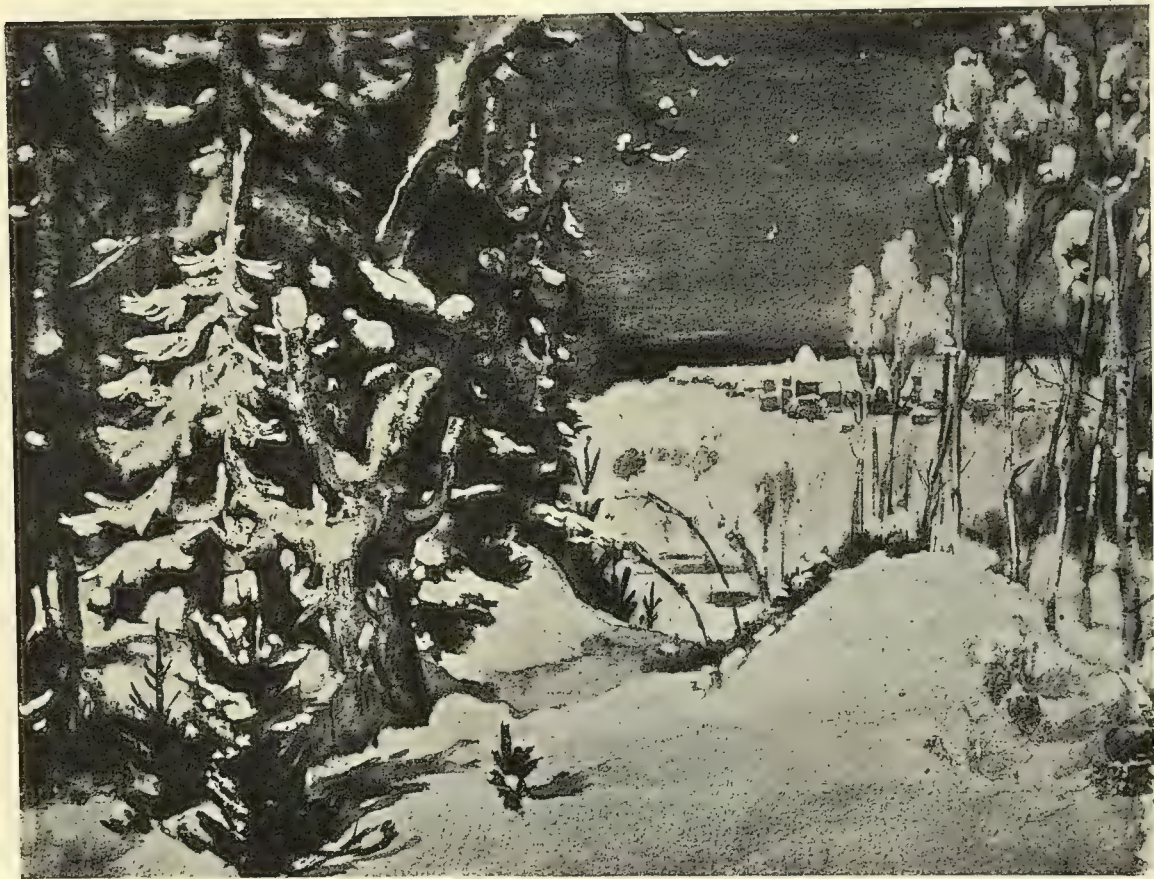


Рис. 633. В. Васнецовъ. «Снѣгурочка» Островскаго. Прологъ.

чашкѣ съ судорожнымъ смѣхомъ протянулъ руку сатана,—и неизвѣстно, куда наклонится стрѣлка вѣсовъ.

Внизу архангелы трубятъ громовую вѣсть о возстаніи. Мрачныя могилы открываютъ свои зѣвы, гробы разваливаются; желтыя кости начинаютъ покрываться жилами, блѣдной, восковой плотью—прообразомъ того, чѣмъ они были при жизни. Сложенныя на груди руки разнимаются, голова медленно отдѣляется отъ изголовья, и мертвецъ встаетъ подъ властнымъ приказомъ трубы, открываетъ глаза и видитъ величавую картину.

Наверху, на тронѣ, сидитъ Спаситель. Къ Нему склонились съ мольбой Богоматерь и Іоаннъ Предтеча. Адамъ и Ева—прародители—лежатъ у ногъ престола, умоляя о пощадѣ тѣхъ, въ грѣхѣ которыхъ виновны они одни. Но Христосъ смот-



рить въ вѣчность—неумолимо, непреклонно: часть суда наступилъ, и каждый осуждаетъ себя самъ.

Вокругъ престола полукругомъ идутъ сѣдалища для апостоловъ. Строгіе, „неумытные“ судьи—они движеніемъ руки какъ бы изрекають приговоръ. Направо отъ нихъ—врата рая. Передъ вратами цѣлый сонмъ святыхъ—и мужчинъ, и женщинъ, и дѣтей. Есть очаровательныя лица,—какъ св. Варвара, какъ сестры Вѣра, Надежда и Любовь. Всѣ они съ мольбой взываютъ о прощеніи грѣшныхъ.

Всю правую часть картины занимаетъ гигантскій Змій, колоссальными кольцами обвившій сонмище грѣшниковъ и грозящій самому престолу. Архангелъ Михаилъ направилъ прямо ему въ голову молніеносное оружіе и заставляетъ огненную голову отпрянуть книзу. Въ его кольцахъ, цѣпляясь другъ за друга, парятъ въ воздухъ и летятъ въ бездну властители, священники, блудники. Особенно выдѣляются фигуры римскаго кесаря, Антихриста—въ видѣ ассирійскаго царя, и блудницы вавилонской.

А надо всѣмъ этимъ откуда-то изъ далекаго звѣзднаго пространства виднѣется смутно колоссальное видѣніе „ветхаго деньми“ Саваоа, для котораго судъ этотъ—какъ бы одна изъ песчинокъ громаднаго мірозданія и который только издали слѣдитъ за однимъ изъ актовъ обновленія духа.

Здѣсь, въ этой картинѣ, сказалось все достоинство и всѣ недостатки Васнецова. Къ достоинствамъ принадлежитъ удивительно-мягкій матовый колоритъ, экспрессія нѣкоторыхъ лицъ, строгое преслѣдованіе церковнаго канона, неотразимое впечатлѣніе общаго. Къ недостаткамъ надо причислить искусственное позированье нѣкоторыхъ фигуръ, ту архаичность, которую вводитъ художникъ намѣренно, съ цѣлью будто бы подойти къ старой, наивной манерѣ изображенія. Но наивность рисунка еще не есть наивность,—а просто неумѣнье. Если старыя живописцы не владѣли анатоміей и ломали шейныя позвонки, когда хотѣли изобразить наклонъ головы,—то изъ этого вовсе не слѣдуетъ, чтобы современные намъ художники возводили эти погрѣшности въ канонъ. Найти, при полномъ реализмѣ внѣшней техники, ту внутреннюю духовную мистическую силу, которая чувствуется въ старыхъ иконописныхъ образцахъ,—вотъ въ чемъ задача, которой Васнецовъ не всегда удовлетворяетъ.

Съ этой стороны, какъ уже было упомянуто выше, Ивановъ гораздо болѣе удовлетворялъ православному мистицизму, тому, о которомъ бредилъ Гоголь и который не дается совершенно нашимъ художникамъ. Тутъ рѣзко придется различить двѣ стороны письма: живопись религіозную и иконопись. Васнецовъ, работая только для церкви, не всегда является художникомъ религіозныхъ изображеній,—но художникомъ церковнымъ, иконописцемъ. Ивановъ, напротивъ того, никогда не былъ иконописцемъ, и образъ его, вѣроятно, не удовлетворили бы церковь.

Въ Васнецовѣ, при всемъ его, такъ сказать, клерикализмѣ, рѣзко проступаетъ одна черта, отъ которой онъ не можетъ отдѣлаться и которая назойливо проходитъ черезъ всѣ его произведенія. Это какой-то кокетливый, декадентскаго характера изломъ женскаго тѣла. Иногда, какъ, напримѣръ, въ его послѣднемъ „Распятіи“, Магдалина припала къ подножью Христа совершенно въ стилѣ французской мелодрамы. Чернота, которой художникъ обводитъ синіе глаза, придаетъ характеръ чувственности лицамъ, часто неумѣстный.



Въ числѣ непріятныхъ сторонъ композицій Васнецова надо отмѣтить иногда высокій горизонтъ,—на уровнѣ глазъ сидящихъ фигуръ,—такъ что весь торсъ какъ бы съѣзжаетъ съ кресла. Поэтому кажется, что зритель смотритъ на Богоматерь или Христа откуда-то съ высоты,—тогда какъ горизонтъ, проведенный ниже груди, давалъ бы возможность представить ихъ на извѣстной высотѣ передъ молящимся, что болѣе соответствовало бы изображенію Царя царствующихъ, Господа господствующихъ.



Рис. 634. В. Васнецовъ. Беренды.





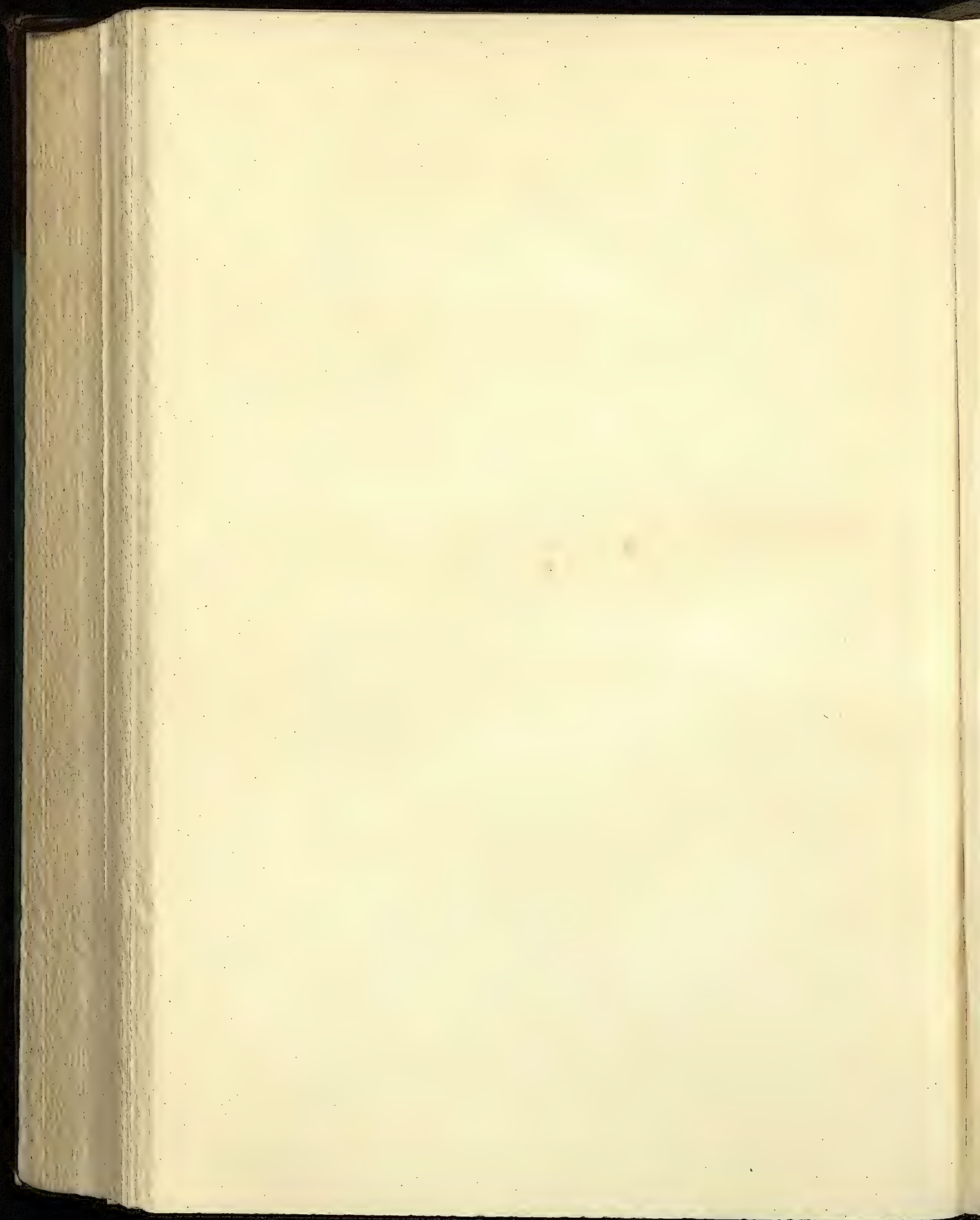
Врубель Надгробный плачъ.



Головинъ. Теремокъ.

Образчикъ декоративныхъ стѣнъ.







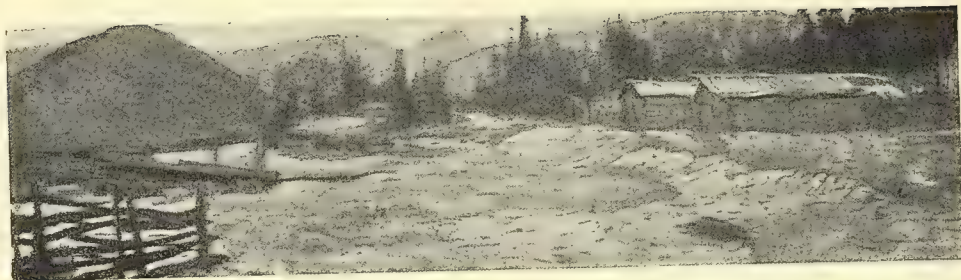


Рис. 635. Коровинъ. Панно для Сѣвернаго отдѣла Парижской выставки 1900 г.

## ГЛАВА ДВАДЦАТЬ ПЕРВАЯ.

### Выдающіеся русскіе художники XIX и XX в.

#### I.

#### Жанристы и портретисты.

Александровскій, Степанъ Федоровичъ (1842—1906), акварелистъ и портретистъ. Выступилъ въ шестидесятыхъ годахъ прошлаго столѣтія, какъ иллюстраторъ съ несомнѣнной наблюдательностью и юморомъ. Но затѣмъ онъ перешелъ на рядъ систематическихъ заказныхъ работъ, чаще всего касавшихся обмундированія гвардіи. Портреты его—женскіе по преимуществу—отличаются слащавостью, изысканностью и малымъ сходствомъ. Представитель старой школы, полагавшій всю задачу работы въ красочномъ условномъ пятнѣ. Надо отмѣтить то обстоятельство, что, въ эпоху пренебреженія у насъ акварелью, онъ съ упорствомъ отстаивалъ этотъ способъ живописи.

Архиповъ, Абрамъ Ефимовичъ — жанристъ, специально выработавшійся на изображеніи быта поденщиковъ и фабричныхъ. При знаніи рисунка и нѣкоторомъ чувствѣ колорита, онъ своими сюжетами какъ разъ попалъ въ тонъ моднаго теченія нашей жизни и имѣлъ успѣхъ не только живописный, но и публицистическій. Но у него, какъ и у его товарища по такимъ же жанрамъ, г. Богданова-Бѣльскаго (см. ниже), нѣтъ блеска внѣшней техники, какую проявляли при изображеніи фигуръ рабочихъ такіе мастера, какъ Эдельфельтъ и Цорнъ. Отсюда—желаніе взять зрителя не мастерствомъ живописи, а гражданскими мотивами на экономической подкладѣ.

Аскнази (1856—1902) возбуждалъ много надеждъ среди профессоровъ Академіи послѣ конкурсной программы 1879 года: „Блудница передъ Христомъ“. Вращаясь всю жизнь въ сферахъ еврейства, Аскнази и сюжеты свои черпалъ изъ еврейской жизни, начиная съ мелкихъ жанровъ и кончая крупными по размѣрамъ холста „историческими“ сюжетами. Но ничего значительнаго и самостоятельнаго онъ не про-



явилъ: — отъ его картинъ вѣетъ подражательностью и условностью вѣрнаго сына Академіи.

Алексѣй Ѳеодоровичъ Аѳанасьевъ, жанристъ съ меньшими притязаніями на публицистику, чѣмъ г. Архиповъ, — народникъ, получившій популяриность карикатурами-шаржами. Его иллюстраціи къ сказкѣ „Конекъ-Горбунокъ“ показывают самостоятельное, вполне оригинальное дарованіе. Не обладая стилизаціей Билибина, выдѣлившагося въ послѣднее пятилѣтіе своими миниатюрами во вкусѣ старорусской виньетки и даже лубка, Аѳанасьевъ имѣетъ болѣе чисто-русскаго юмора и менѣе



Рис. 636. Аѳанасьевъ. Плотникъ.

изысканности въ подборѣ красокъ. Въ настоящее время Аѳанасьевъ — директоръ одной изъ рисовальныхъ школъ на югѣ.

Весьма крупной фигурой, если не по величинѣ картинъ, то по своей популярности у большой публики, является питомецъ Академіи, Степанъ Владиславовичъ Бакаловичъ. Его обыкновенно называютъ продолжателемъ и подражателемъ его соотечественника — Семирадскаго. Едва ли это вѣрно. Конечно, Семирадскій оказалъ на Бакаловича большое вліяніе и, можетъ-быть, пріохотилъ его къ античному жанру. Но на этомъ и кончается ихъ сходство. Гораздо болѣе Бакаловичъ является послѣдователемъ Бронникова, о которомъ будетъ сказано ниже. Идя дальше Бронникова въ технику, — что и понятно потому уже, что онъ на тридцать лѣтъ его моложе, — онъ тѣсно примкнулъ къ нему безсюжетностью, вѣрнѣе — анекдотичностью разсказа. Для него, какъ и для Бронникова, лица сюжетовъ — послѣднее дѣло. Важна общая гармонія тоновъ, увлекательная прелесть античныхъ уголковъ помпейскихъ домиковъ



и сади́ковъ, стройная гра́ція фарфоровыхъ фи́гурокъ, — дальше этого художникъ идти не хочетъ. Для многихъ любителей такая живопись кажется невыносимой, и всѣ пастушки и козочки для нихъ отзываются севрекой живописью. Тѣмъ не менѣе жанры Бакаловича имѣютъ то значеніе, что, подобно работамъ Альма Тадема, знакомятъ добросовѣстно и кропотливо съ археологіей античной жизни. Бакаловичъ работаетъ въ Италіи, съ натуры, и раскопки Помпей даютъ ему въ этомъ отношеніи превосходную натуру. Не задаваясь грандіозными сюжетами Семирадскаго, онъ не



Рис. 637. Билибинъ. Иллюстрація къ сказкѣ о царѣ Салтанѣ.

претендуетъ ни на „Свѣточей христіанства“, ни на „Пиръ эпохи цезаризма“. Его „Вечерній разговоръ“, „Улица въ Римѣ“, „Помпейская лавочка“, „Гимнъ египтянъ заходящему солнцу“—кажутся маленькими театральными представленіями во вкусѣ мейнингенцевъ. И во всякомъ случаѣ, какъ представитель этого направленія, онъ головой выше всѣхъ своихъ товарищей по „антику“, изучившихъ „антикъ“ по Тадема.

Бакстъ, Левъ Самойловичъ,—художникъ-портретистъ, до сихъ поръ вполне не опредѣлившійся, но обладающій несомнѣннымъ декоративнымъ талантомъ. Серьезно занявшись классической трагедіей, онъ далъ очень интересную постановку „Эдипа въ Колонѣ“ Софокла. Увлечшись археологіей, онъ цѣликомъ перенесъ на сцену всѣ





Рис. 638. Бакаловичъ. Вечеръ. Румяновскій музей въ Москвѣ.



недочеты керамической живописи, возведя их чуть не въ канонъ. Имъ былъ написанъ рядъ портретовъ, по преимуществу женскихъ.

Марью Константиновну Башкирцеву хотя и причисляютъ къ семейству русскихъ художниковъ, но правильнѣе было бы ее цѣликомъ отнести къ французской школѣ. Не имѣя никакой связи съ русскимъ искусствомъ, она молоденькой дѣвушкой сдѣ-

лалась ученицей

Бастень - Лепаж,

сразу обнаружила

крупный талантъ и

умерла двадцати четы-

рехъ лѣтъ (1860 —

1884); она оставила по

себѣ два очарователь-

ные жанра: „Жанъ и

Жакъ“ и „Митингъ“.

Послѣдняя картина по

своимъ незауряднымъ

достоинствамъ попала

въ Люксембургскій дво-

рецъ и тамъ являет-

ся представительницей

*русской живописи.*

Трудно, конечно, ска-

зать, что далъ бы та-

лантъ дѣвушки, если-бъ

ее не сразила чахотка,

но „Митингъ“ написанъ

совершенно окрѣпшей

мужской кистью. Послѣ

ея смерти мать ея из-

дала дневникъ дочери,

иллюстрировавъ его ея

же произведеніями. Это

въ своемъ родѣ литера-

турно - психологическій

перлъ. Драма послѣднихъ дней художницы заключалась въ томъ, что она знала,

что умираетъ, и знала, что гибнетъ отъ той же чахотки и ея дорогой Лепажъ.

Онъ жилъ этажомъ ниже ея, и его братъ ежедневно носилъ умирающаго

на рукахъ наверхъ, сажалъ въ кресло противъ умирающей ученицы, — и они

смотрѣли другъ другу въ глаза и чувствовали другъ на другѣ, какъ догораетъ ихъ

жизнь. — „Столько стремленій! — писала она въ дневникѣ: — столько желаній, надеждъ, —

и смерть въ двадцать четыре года, на зарѣ жизни“. Бастень Лепажъ умеръ черезъ

мѣсяцъ послѣ нея, 36-ти лѣтъ.

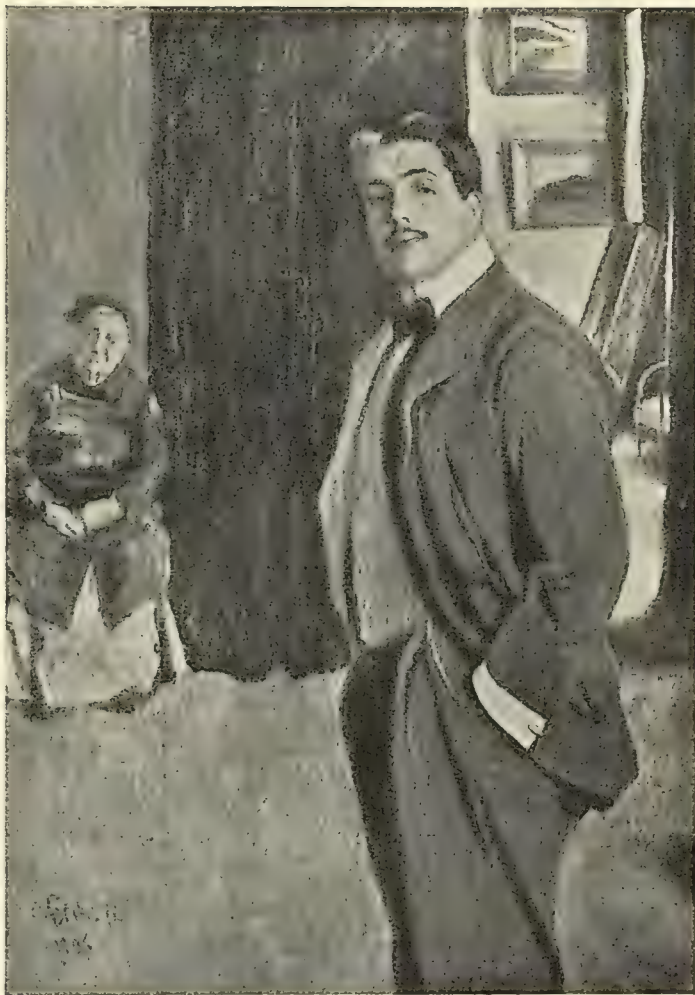


Рис. 639. Баксъ. Портретъ С. П. Дягилева.



Бенуа, Александръ Николаевичъ, блестящій художественный критикъ, стоящій во главѣ молодой партіи художественной эволюціи, переводчикъ „Исторіи живописи“ Мутера, авторъ книги „Русское искусство“, тонкій стилистъ. Его иллюстраціи къ „Мѣдному Всаднику“ и „Пиковой дамѣ“ удивительны по проникновенности эпохой. Очень хороши его акварели Версаля. Въ ноябрѣ 1907 г. онъ дебютировалъ, какъ декораторъ балета „Павильонъ Армиды“.

Бразъ, Іосифъ Эммануиловичъ, портретистъ, ученикъ Рѣпина, особенно выда-

вшійся своими портретами. Въ Третьяковской галлерей есть его портретъ А. П. Чехова — единственный большой портретъ этого писателя.

Елизавета Меркурьевна Бѣмъ извѣстна своими силуэтами изъ дѣтской жизни. Она весьма популярна, какъ иллюстраторъ дѣтскихъ книгъ, — ея искусство примитивно, наивно-неприхотливо.

Бейдеманъ, Александръ Егоровичъ (1826—1869) извѣстенъ былъ какъ хорошій рисовальщикъ. Въ 1863 году очень извѣстна была его композиція, гравированная на стали, въ память освобожденія крестьянъ отъ крѣпостной зависимости.

Бобровъ, Викторъ Алексѣевичъ — портретистъ и офортистъ старой школы, написавшій огромное количество портретовъ и старавшійся по выпискѣ подойти къ стилю Зарянка.

Богдановъ, Николай Григорьевичъ (1850—1894),



Рис. 640. Бакстъ. Портретъ В. В. Розанова.

художникъ рано умершій, жанристъ. Онъ отчасти примыкаетъ къ Владиміру Маковскому, но въ немъ чувствуется и вліяніе Кнауца. Техникой, впрочемъ, онъ не овладѣлъ до конца жизни.

Богдановъ - Бѣльскій, Николай Петровичъ, весь пропитанъ публицистическимъ направленіемъ и въ этомъ отношеніи примыкаетъ къ Ярошенку. Онъ одинъ изъ любимѣйшихъ художниковъ у передвижниковъ, свято хранящій ихъ



традиціи. Онъ написалъ много сельскихъ школъ, учителей, крестьянскихъ семей въ бѣдѣ. Словомъ, это — типичный „художникъ-гражданинъ“. Лучшей его картиной слѣдуетъ признать и по технике и по трактовкѣ „Причащеніе умирающаго“.

Бодаревскій, Николай Корнелъевичъ, подобно Боброву, составилъ себѣ репутацію портретиста.

Боткинъ, Михаилъ Петровичъ, — одинъ изъ братьевъ славной семьи Ботки-



Рис. 641. Башкирцева. Митингъ.

ныхъ (доктора Сергѣя и писателя Василя), носитель старыхъ традицій, нѣкогда усердно изучавшій испанцевъ и итальянцевъ. Написалъ много этюдовъ, библейскихъ картинъ; обладаетъ отличными художественными коллекціями и состоитъ директоромъ музея Общества Поощренія Художествъ и членомъ Совѣта Академіи.

О Бронниковѣ, Федорѣ Андреевичѣ (1827—1902) упоминалось уже выше. Онъ по справедливости долженъ считаться родоначальникомъ нашего античнаго жанра.



Съ Россіей связь его слаба. Уѣхавъ 27-лѣтнимъ художникомъ въ Италію (въ 1854), онъ болѣе назадъ не возвращался и всего себя посвятилъ на писаніе „Пифагорейцевъ“, „Аспазій“, „Римскихъ бань“ и пр. Живопись его—вылощенная, вылизанная, но



Рис. 642. Башкирцева. Жанъ и Жакъ.

пріятная для буржуазныхъ гостиныхъ. Впрочемъ, нѣкоторыя вещи его, какъ, напри-  
мѣръ, „Campus sceleratus“, представляютъ сильную по впечатлѣнію композицію.

Венигъ, Карлъ Богдановичъ, — извѣстный преподаватель Академіи, обучавшій



чуть ли не всю фалангу наличныхъ русскихъ художниковъ. Знатокъ рисунка, онъ болѣе чѣмъ кто-нибудь воплощаетъ въ своей дѣятельности академическія задачи. Его картина: „Положеніе во гробъ“, написанная въ зеленоватыхъ венеціанскихъ тонахъ, не имѣетъ никакой связи съ русскимъ искусствомъ, но внѣ всякаго сомнѣнія академична,—почему, представленная на „соисканіе званій“, и дала званіе худож-

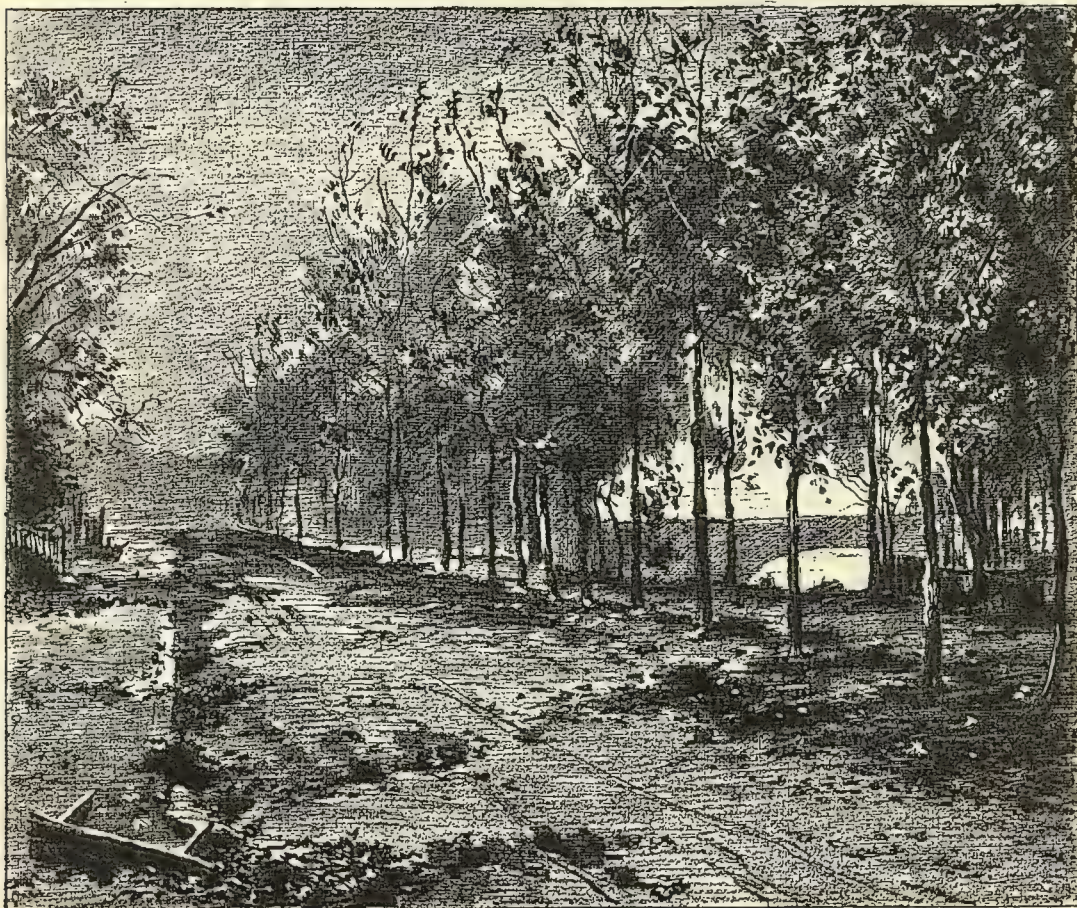


Рис. 643. Башкирцева. Эскизъ.

нику. Къ сожалѣнію, художникъ не остался на высотѣ точнаго подражанія мастерамъ эпохи Возрожденія.

Верещагинъ, Василій Петровичъ,—тоже академическій преподаватель, — получилъ званіе профессора за картины: „Григорій Великій лишаетъ сребролюбиваго монаха христіанскаго погребенія“ и „Свиданіе въ тюрьмѣ“. Первая картина пріятна по колориту, хотя и не лишена академической условности. Вторая — много слабѣе; вся композиція театральна: совершенно живая картина на любительскомъ спектаклѣ. Дальнѣйшія работы художника—регрессируютъ.

Виллевальдъ, Богданъ Павловичъ (1818—1903) — типъ стараго баталиста, придворнаго живописца императора Николая I. Вѣчно застегнутый по-военному на всѣ пуговицы, бритый, съ гвардейскими усами, важно и истово преподавалъ онъ въ





Рис. 644. Башкирцева. Этюдъ.

„Демонъ“ не давалъ ему покоя всю жизнь. Еще совсѣмъ молодымъ человѣкомъ онъ сдѣлалъ рядъ иллюстрацій къ этой поэмѣ для изданія Кушнарева. Съ тѣхъ поръ онъ не могъ отдѣлаться отъ ужаснаго образа, — онъ преслѣдовалъ его всю жизнь. Съ точки зрѣнія литературной, какъ живопись къ Лермонтову, его спитый изъ лоскутьевъ, какъ одѣяло, неуклюжій ассирійскій ангелъ съ павлиньими перьями, улегшійся на вершинахъ снѣжнаго хребта, — просто абсурдъ. Но съ другой стороны — чисто-художественной, со стороны фантастическихъ образовъ, — съ точки зрѣнія опьянѣнія опиумомъ, погруженія въ міръ странныхъ, больныхъ образовъ — живопись эта на спецiалистовъ можетъ оказать сильное впечатлѣніе. Въ этой мозаикѣ, въ пестряди красокъ есть что-то восточное, сказочное, варварство персидскаго ковра и чары „Тысячи и одной ночи“. Врубель кончилъ клинкой, какъ и надо было ожидать, но оставилъ послѣ

Академіи долгіе годы, самъ не написавъ ни одной значительной картины. Уже семидесятилѣтнимъ художникомъ онъ задумалъ написать рядъ картинъ изъ эпохи Отечественной войны. Все это было дѣтски-просто, безпритязательно, но опять — таки — плохо написано. Онъ старался создать опредѣленные пирамидальныя группы, столь излюбленныя профессорами XIX вѣка. Въ немъ не было размаха и таланта Орловскаго. Онъ писалъ лошадь, но не чувствовалъ ее.

Врубель, Михаилъ Александровичъ, — одно изъ странныхъ явленій послѣдняго десятилѣтія. Этотъ художникъ несомнѣнно надѣленъ крупнымъ талантомъ, но, психически-больной, онъ создавалъ странные, нелѣпыя, уродливыя образы. Лермонтовскій



Рис. 645. Башкирцева. Этюдъ.



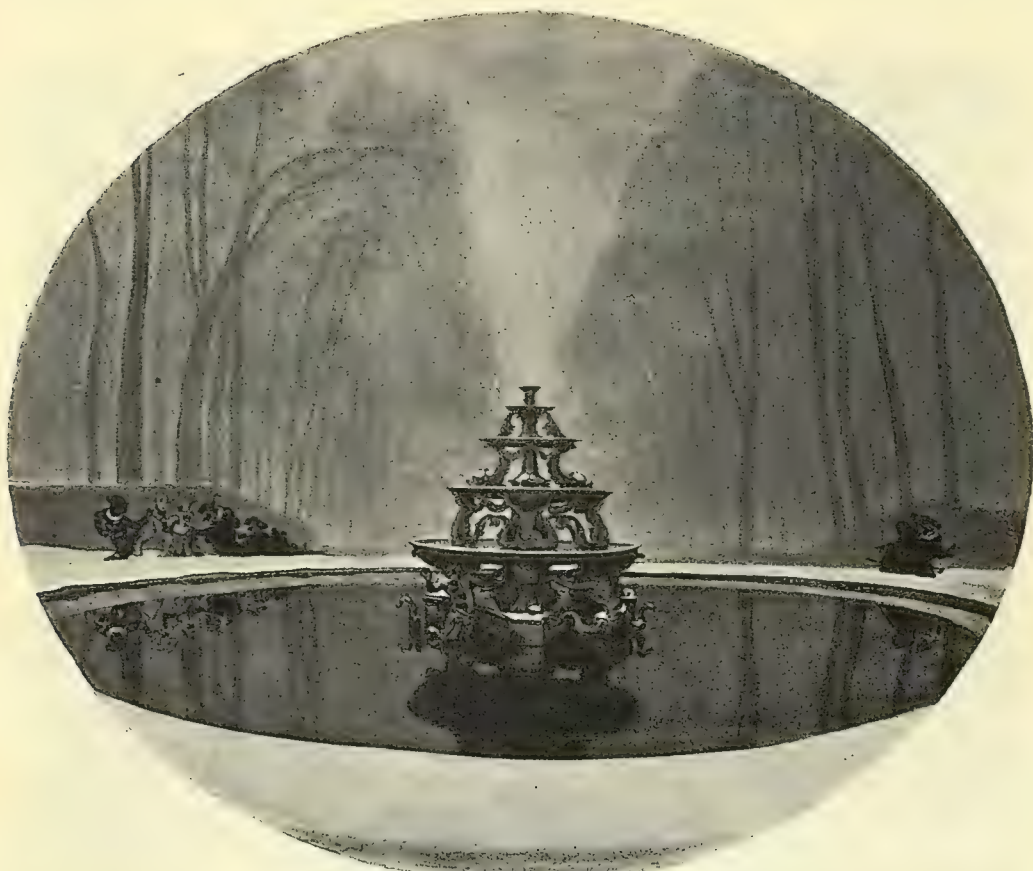


Рис. 646. Алекс. Бенуа Зима въ Версалѣ.

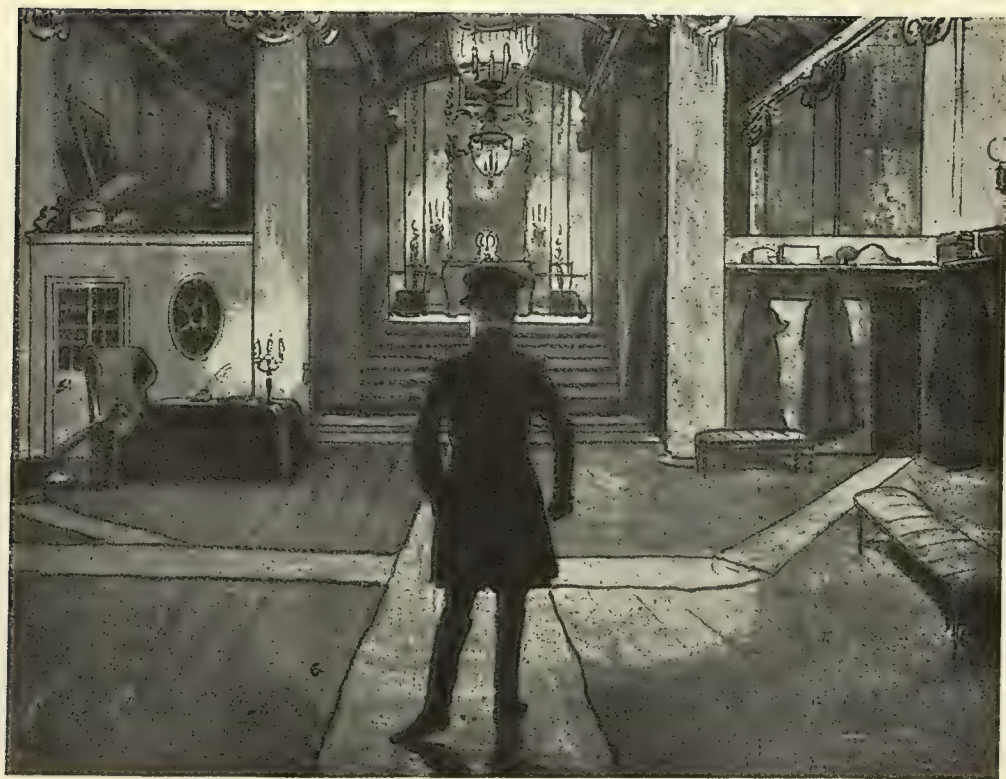


Рис. 647. Алекс. Бенуа. Рисунокъ къ «Пиковой дамѣ» Пушкина.



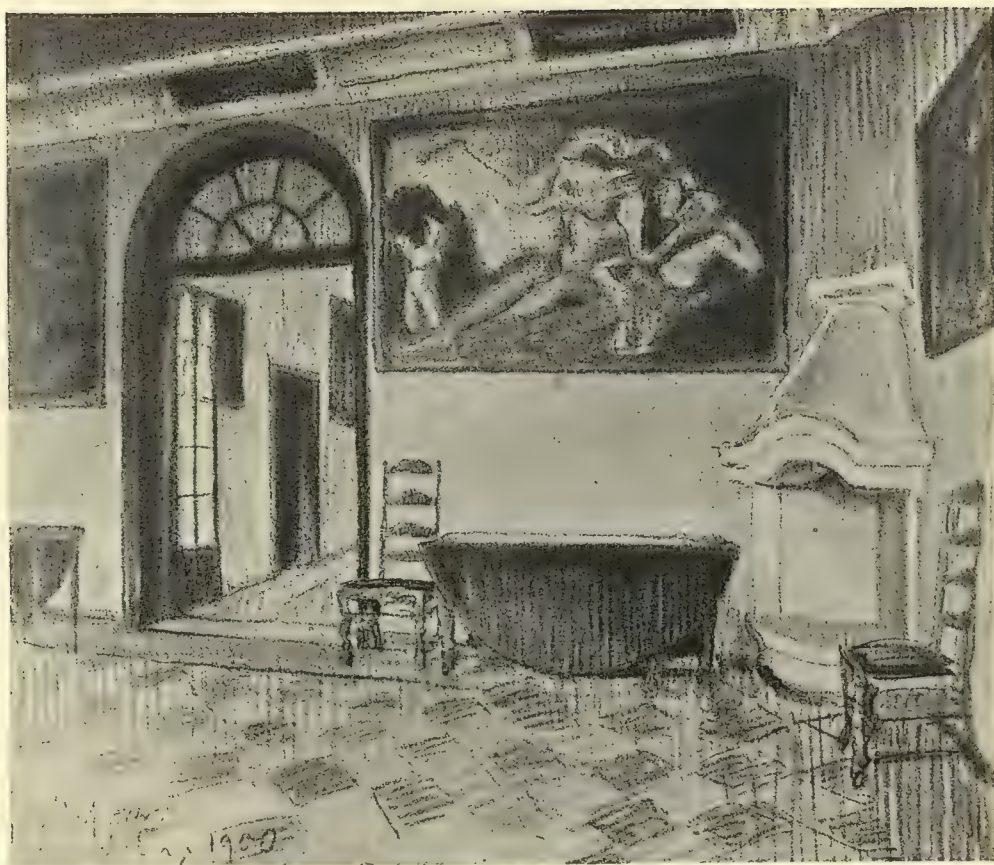


Рис. 648. Алекс. Бенуа. Нижняя зала въ Марли. Петергофъ.

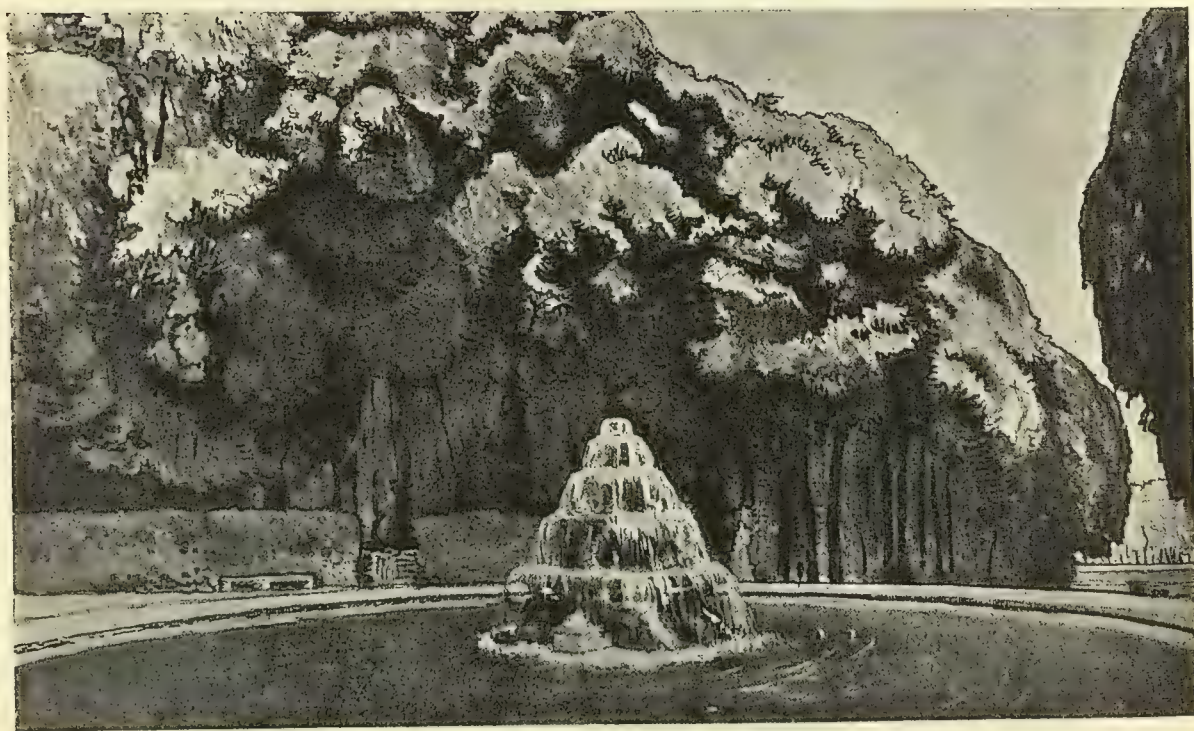


Рис. 649. Алекс. Бенуа. Каштаны зимой въ Версалѣ.



себя болѣе опредѣленный слѣдъ, чѣмъ многіе его здравомыслящіе товарищи. Въ его иконописи много мистики: онъ даетъ новый толчокъ иконописи, идетъ далѣе Васнецова и Нестерова, и является прямымъ послѣдователемъ Александра Иванова.

Галкинъ, Илья Саввичъ, — пока зарекомендовалъ себя значительнымъ портретистомъ.

Аполлинарій Гиляріевичъ Горавскій, — портретистъ стараго закала и въ то же время пейзажистъ. Въ Третьяковской галлерей есть его „Лѣсная глушь“.

Головинъ, Александръ Яковлевичъ, — мягкій, чисто-женственный талантъ, проявляющійся весьма разнообразно. И портретистъ и пейзажистъ, — Головинъ въ то же время превосходный декораторъ, знакомый и со Скандинавіей, и съ Россіей и съ Италіей. Его декораціи къ Ибсену, къ „Псковитянкѣ“ Мея, къ „Донъ-Кихоту“ — своего рода эпоха для театра. Громкую извѣстность составилъ онъ декорированіемъ „Стараго терема“ — очаровательной сказки, можетъ быть, не имѣющей реального примѣненія къ жизни, но тѣмъ не менѣе воочію возсоздавшей наяву темные, нелѣпыя сны старыхъ преданій. Отъ его композицій вѣетъ избушкой на курьихъ ножкахъ и бабой-ягой. „Здѣсь русскій духъ, здѣсь Русью пахнетъ“. Имя его — одно изъ наиболѣе популярныхъ въ ряду молодыхъ художниковъ. Въ Третьяковской галлерей — его „Портретъ троихъ“, бывшій на послѣдней выставкѣ г. Дягилева. Талантъ Головина — чисто-европейскаго пошиба и до сихъ поръ еще не оцѣненъ публикой по достоинству.

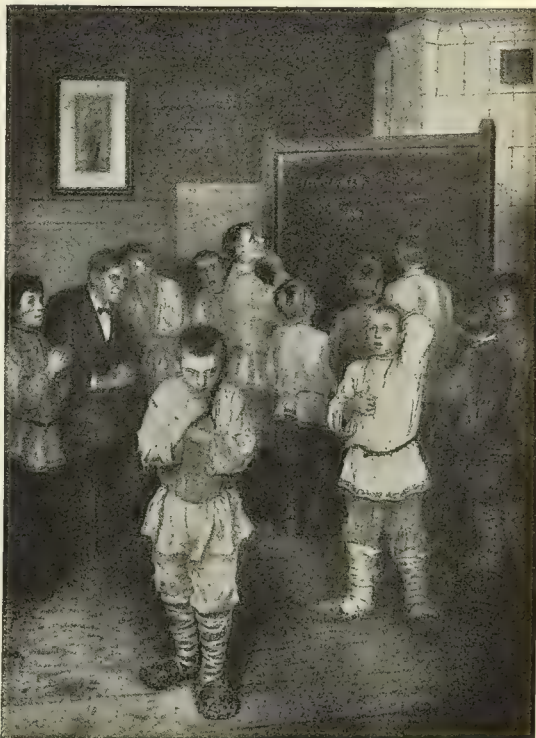


Рис. 650. Богдановъ-Бѣльскій. Устный счетъ.

Федоръ Горшельтъ занимаетъ мѣсто совсѣмъ особнякомъ. Онъ стоитъ какъ бы на границѣ архаическихъ баталистовъ — Зауэрвейда и К°, и тѣмъ новымъ направлениемъ, которое открылось въ батальной живописи съ 70-хъ годовъ. Воспитанный за границей, онъ пріѣхалъ въ 1858 году (29-ти-лѣтнимъ художникомъ) на Кавказъ и поступилъ волонтеромъ въ русскую армію. До этого онъ успѣлъ побывать и въ Египтѣ, и въ Испаніи, и вывезъ оттуда превосходные альбомы, полные набросковъ съ натуры. Немного суховатый, но блестящій знатокъ рисунка, онъ сразу уловилъ характерныя черты русскаго солдата, а походная жизнь развила въ немъ непосредственнаго наблюдателя, давшего намъ несравненный матеріалъ по исторіи нашей



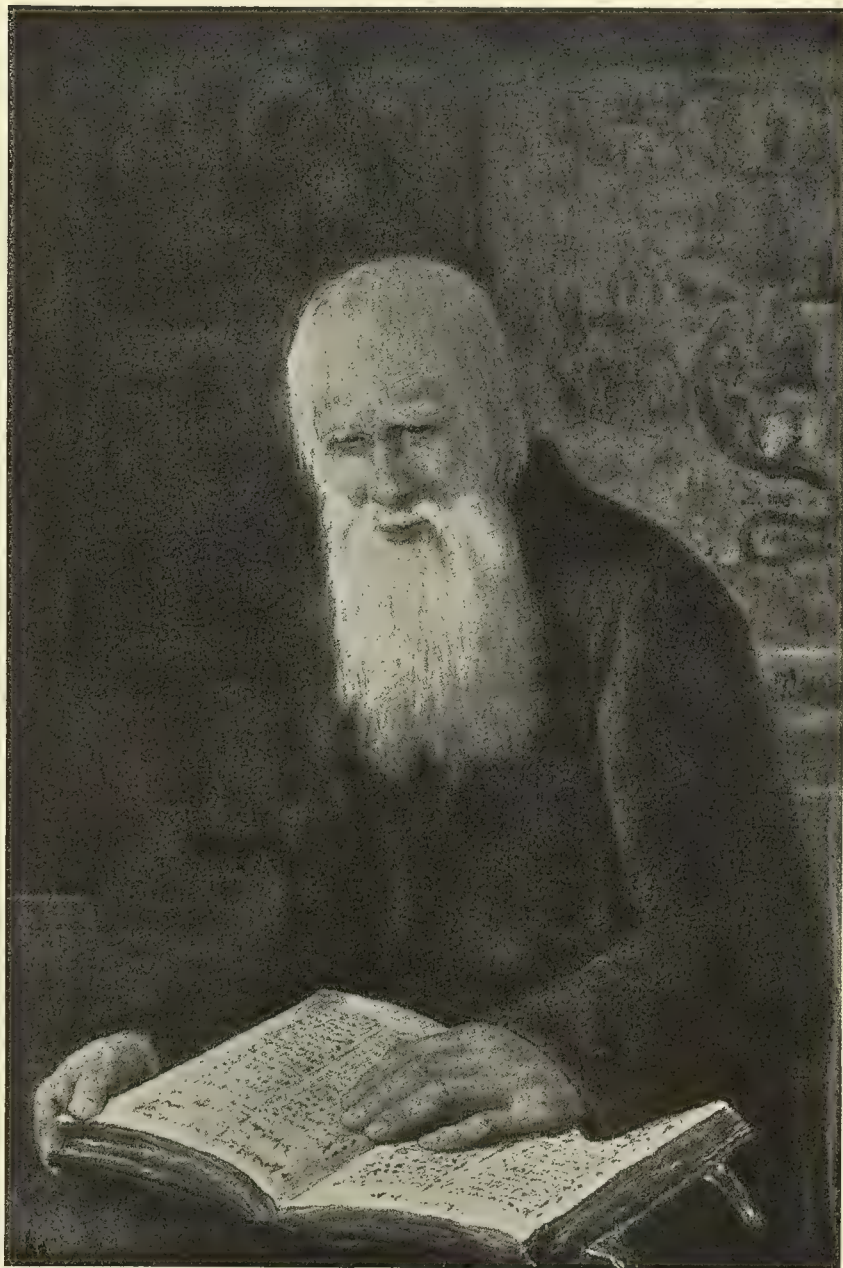


Рис. 651. Боткинъ. Начетчикъ-старовѣръ. Румяндовскій музей въ Москвѣ.

Кавказской войны. Онъ несомнѣнно подготовилъ путь Верещагину, который, впрочемъ, далеко не обладалъ увѣренностью и твердостью карандаша своего предшественника. Умеръ Горшельтъ всего 40 лѣтъ, при осадѣ пруссаками Страсбурга, куда онъ пріѣхалъ запасаться матеріалами для изображенія эпизодовъ войны. Умеръ онъ отъ дифтерита.

Онъ оказалъ вліяніе и на Грузинскаго, Петра Николаевича (1837—1892), то-





Рис. 652. Бронниковъ. Христіане передъ казнью. Такъ-называемый «Ужинъ освобожденія».  
Музей Александра III въ С.-Петербурѣ.





Рис. 653. Бронниковъ. Campus sceleratus (Мѣсто казни подъ Римомъ). Частная галлерей.

же изображавшаго исторію Кавказской войны. Гораздо болѣе слабый рисовальщикъ, Грузинскій по мѣрѣ силъ старался воплощать на холстѣ тѣ военные эпизоды, которыхъ въ сущности онъ никогда не видѣлъ. Не обладая ни техникой ни талантомъ, тѣмъ не менѣе Грузинскій составилъ себѣ извѣстное имя и нѣкоторое время пользовался извѣстностью.



Рис. 654. В. П. Верещагинъ. Свиданіе арестанта съ женою.



Гораздо болѣе знанія и вкуса выказывалъ Карлъ Федоровичъ Гунь (1830—1877). Особенно хороши его путевые альбомы. Свободно владея карандашомъ, онъ создалъ огромную коллекцію видовъ и типовъ, изъ коихъ нѣкоторые по смѣлости и законченности прямо могутъ считаться образцовыми. Въ его картинахъ чрезчуръ много прилизанности и благонамѣренной гармоніи въ колоритѣ. Кровь остзейца чувствуется въ той аккуратной чистоплотности, которой насыщена каждая картина. Сочинено все съ достоинствомъ настоящаго профессора, и его „сюжеты“ — первоклассные артисты, разыгрывающіе по нотамъ заданную тему. Достоинство Гуна заключалось въ томъ, что онъ все же обладалъ большимъ вкусомъ, чѣмъ большинство передвижниковъ, не умѣвшихъ грамотно писать. Насчетъ художественной грамотности у Гуна можно многому поучиться. Въ иныхъ вещахъ у него даже, кромѣ грамотности, и нѣтъ ничего. Но настоящая виртуозность проявляется только въ аквареляхъ и карандашныхъ рисункахъ.

Затѣмъ слѣдуетъ отмѣтить двухъ Дмитриевыхъ: одного называютъ Оренбургскимъ (1838—1898), другого—Кавказскимъ. Оба недурные рисовальщики. Оренбургскій далъ когда-то цѣлый рядъ рисунковъ къ произведеніямъ Тургенева и множество историческихъ композицій. Изъ картинъ болѣе другихъ извѣстенъ его „Утопленникъ“, гдѣ, согласно модѣ шестидесятыхъ годовъ, анекдотично трактованъ сюжетъ составленія протокола по поводу вытащенного изъ рѣки трупа. Картина написана наблюдательно, но технически слабо, однако въ свое время этого не хотѣли замѣчать, и публикѣ она нравилась. Дмитриевъ-Кавказскій (Левъ Евграфовичъ) хорошо владелъ перомъ и иглою, и его офорты имѣютъ цѣнность у любителей.

Въ послѣднее время рѣзко выдѣлились на выставкахъ оригинальныя композиціи М. Добужинскаго, особенно поразилъ его „Человѣкъ въ очкахъ“.

Фирсъ Сергѣевичъ Журавлевъ, — жанристъ, одинъ изъ тѣхъ революціонеровъ, которые въ 1863 году отказались отъ академическаго конкурса. Журавлевъ—типич-



Рис. 655. Горшельтъ. Солдатъ эпохи Кавказской войны.



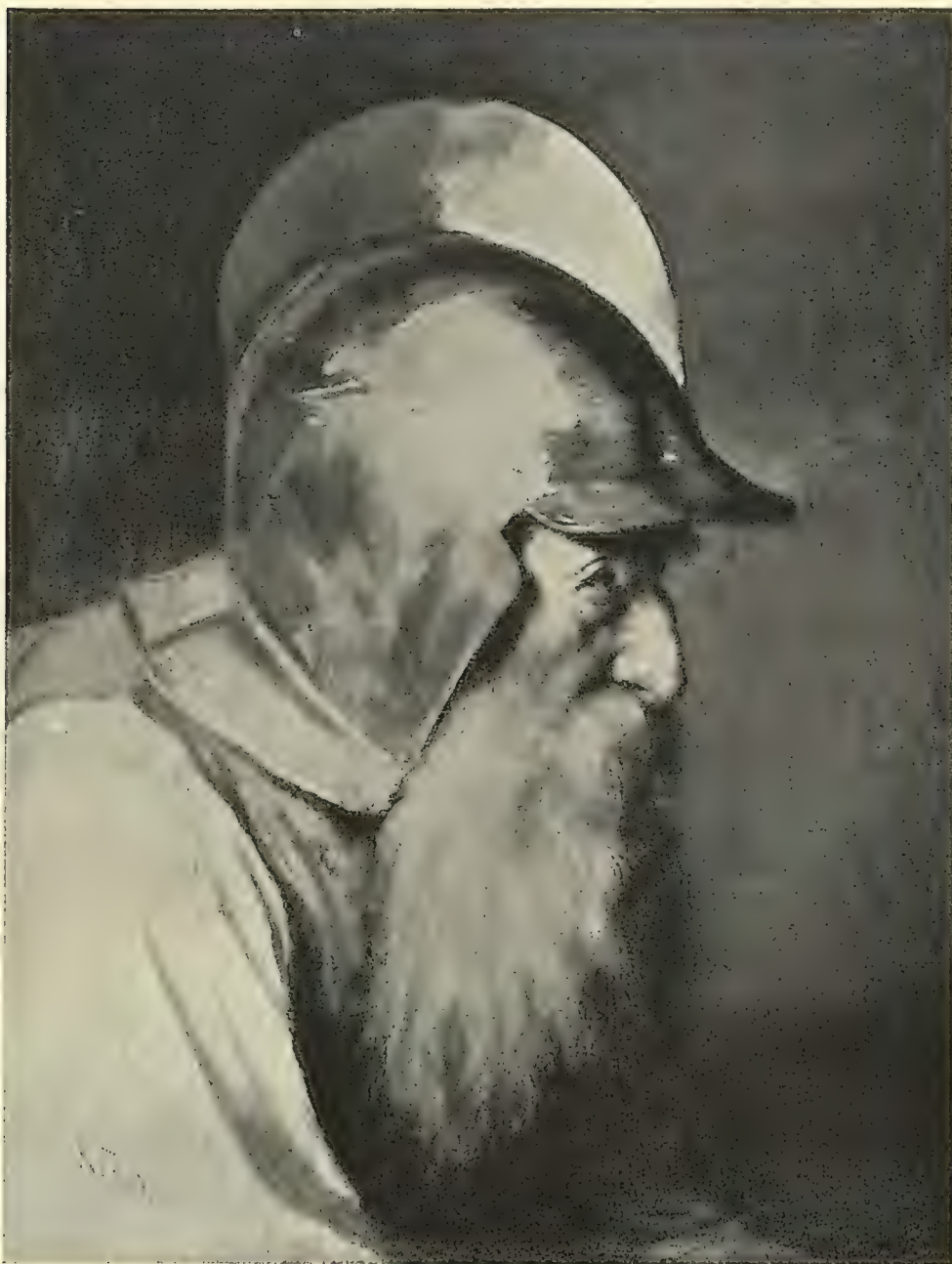


Рис. 656. Гунъ. Гугенотъ. Румянцовскій музей въ Москвѣ.

ный продуктъ шестидесятихъ годовъ. Анекдотичность въ немъ развита не менѣе, чѣмъ у Владиміра Маковского, и въ „Дѣвичникъ“ достигаетъ своего апогея. Добрыя желанія нарисовать мрачныя картины изъ застѣнковъ купеческихъ домовъ, съ насильственными браками и пр., такъ и остались добрыми пожеланіями. Въмѣсто драмы получался плохой любительскій спектакль, съ условной обстановкой, избитыми типами и непроходимой скукой. Наиболѣе удачная его вещь—„Носильщикъ“—нахо-



дится въ Третьяковской галлерей. Сильнѣе его—другой жанристъ, Николай Петровичъ Загорскій (1849—1895): здѣсь драма уже принимаетъ болѣе реальные образы, и все письмо благороднѣе и тоньше. Его лучшая вещь—„Наболѣвшее сердце“, въ музеѣ Александра III, хотя въ ней мало самостоятельности: художникъ идетъ слѣпо по слѣдамъ барона М. П. Клодта,—это Клодтъ слѣдующаго поколѣнія.

Зарянко, Сергій Константиновичъ, портретистъ, писавшій съ необычайной тщательностью и далеко по технику превзошедшій своего учителя Венеціанова (1818—1870). Его сравниваютъ съ нѣмецкимъ художникомъ Деннеромъ, славившимся необычайной выпиской портретовъ. Кромѣ того, онъ былъ превосходный перспективный художникъ, и его „Соборъ Николая Морского въ Петербургѣ“ — *chef d'oeuvre* въ своемъ родѣ.

Блестящимъ рисовальщикомъ является Михаилъ Александровичъ Зичи (1829—



Рис. 657. Гунь. Везувій. Изъ путевого альбома.

1906). Венгерецъ по происхожденію, онъ учился рисовать въ Вѣнѣ. Въ 1847 году онъ пріѣхалъ въ Петербургъ и уже въ 50-хъ годахъ получилъ званіе придворнаго живописца. По правдѣ сказать, едва ли кто-нибудь могъ съ большимъ успѣхомъ занимать эту должность. Владѣя тончайшими контурами, умѣя въ полувершковой фигурѣ передать поразительное сходство оригинала, Зичи работалъ съ необыкновенной быстротой. Нерѣдко на одномъ небольшомъ листѣ акварельной бумаги онъ умѣщалъ тысячи фигуръ и съ ловкостью профессиональнаго претидижитатора успѣвалъ сообщать большинству изъ нихъ портретное сходство. Въ то время, когда еще не была усовершенствована моментальная фотографія, онъ успѣвалъ заносить въ альбомы быстро проносящіеся моменты, и его наброски—живая лѣтопись историческихъ событій. Въ иныхъ вещахъ по изумительности техники онъ подходит къ Менцелю, оставаясь самобытнѣе, объективнѣе и, пожалуй, манернѣе. Множество его акварелей раздано Александромъ II и Александромъ III тѣмъ учрежденіямъ, въ стѣнахъ которыхъ совершилось событіе, увѣковѣченное Зичи. Сопутствуя всегда государю, Зичи





Рис. 658. Дмитриевъ-Оренбургскій. Освященіе знамени Болгарской дружины.





Рис. 659. Добужинский. Человѣкъ въ окнахъ.

при катастрофѣ 17 октября 1888 года находился въ вагонѣ-столовой, разлетѣвшемся на куски. Страстный поклонникъ Лермонтова, онъ далъ цѣлую серію набросковъ къ „Княжнѣ Марі“. Онъ надѣялся издать эту повѣсть съ законченными иллюстраціями, но за всю свою долгую жизнь не могъ найти для этого издателя. Зато онъ пре-

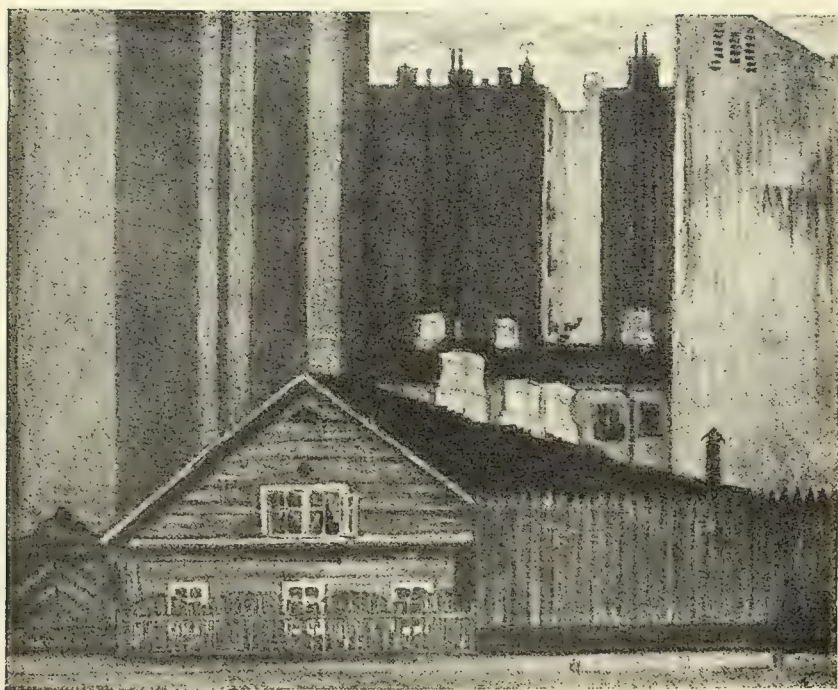


Рис. 660. Добужинскій. Старый домикъ.





Рис. 661. Журавлевъ. Купеческія поминки. Третьяковская галлерея въ Москвѣ.



красно иллюстрировалъ „Человѣческую трагедію“ венгерскаго писателя Эмериха Мадача. Изъ его эстамповъ всѣмъ хорошо извѣстны композиціи къ „Демону“ Лермонтова. Масляными красками онъ писалъ рѣдко и мало. Впрочемъ, въ восьмидесятихъ годахъ въ Петербургѣ была устроена выставка его картинъ въ одномъ эстампномъ магазинѣ.



Рис. 662. Зарянко. Я. И. Ростовцовъ съ семействомъ.

Горданъ, Ѳеодоръ Ивановичъ (1800—1883), профессоръ, ректоръ Академіи, извѣстный граверъ, ученикъ знаменитаго Уткина. Крупнѣйшей его работой была гравюра съ „Преображенія“ Рафаэля—та самая, которою такъ восторгался Гоголь. Последніе годы его жизни были омрачены сознаніемъ, что любимое имъ искусство отходитъ въ вѣчность, что гравированіе, какъ посредничество между художникомъ и зрителемъ, отжило свой вѣкъ. На смѣну граверу пришли механическіе способы передачи оригинала: фотографія, фототипія и гелиогравюра. Последній его ученикъ,





Рис. 663. Зичи. Тамара и Демонъ.

В. В. Матѣ, занявъ его катедру въ Академіи, принужденъ былъ замѣнить гравюру рѣзцомъ—гравюрой крѣпкой водкой (офортъ).

Карзинъ, Николай Николаевичъ, акварелистъ-иллюстраторъ и писатель-беллетристъ, сдѣлавшій гуашью нѣсколько десятковъ тысячъ рисунковъ, по преимуществу изъ быта нашихъ окраинъ и изъ военного быта. По заказу Александра III изобра-





Васильевъ. Барки на Волгѣ.  
Музей Императора Александра III.



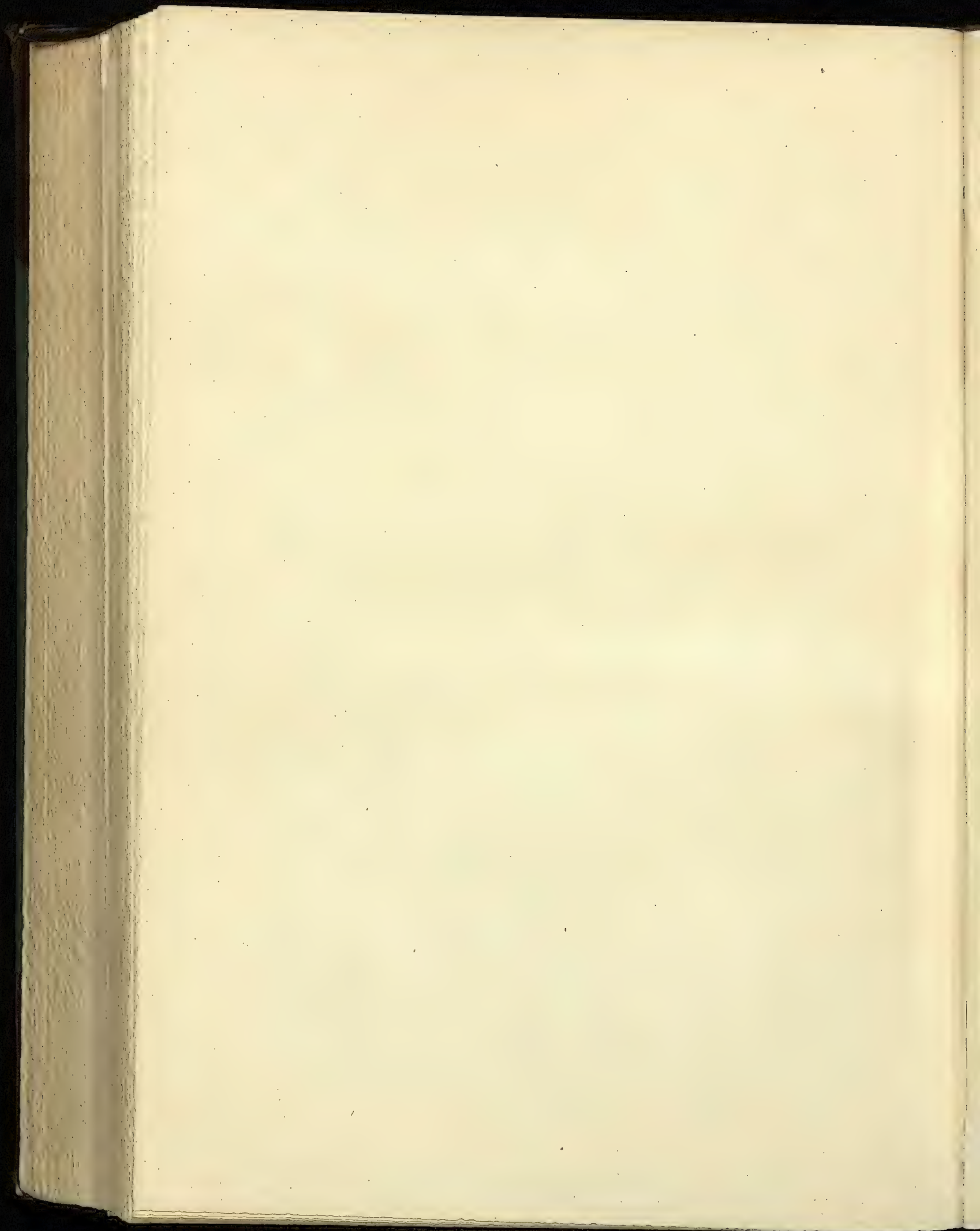






Рис. 664. Зичи. Гостиница въ Пятигорскѣ эпохи Лермонтова.



Рис. 665. Зичи. Бульваръ въ Пятигорскѣ эпохи Лермонтова.





Рис. 666. Зичи. Крыльцо ресторана въ Кисловодскѣ.

жалъ батальныя сцены изъ эпохи завоеванія Туркестана. Эффектная трактовка и искусство дать пятно красиво-условнаго свѣта приближаетъ Каразина (и Микѣшина) къ французскому рисовальщику Гюставу Дорэ, который былъ для нихъ прототипомъ.

Касаткинъ, Николай Алексѣевичъ, принадлежитъ къ тенденціозной школѣ передвижниковъ и идетъ, добросовѣстно работая, въ ногу съ своими товарищами, изъ года въ годъ повторяя старые мотивы и путая вопросы искусства съ вопросами газетно-репортерскими. Въ Третьяковской галлерей имѣется его картина: „Соперницы“. Его „Смѣна углекоповъ“—интересна съ бытовой стороны, но невыносимо скучна по трактовкѣ.

Карнѣевъ, Акимъ Егоровичъ, въ шестидесятыхъ годахъ считался замѣтнымъ



Рис. 667. Зичи. Дорога въ Ессентуки (Печоринъ надъ павшимъ конемъ).



жанристомъ. „Свадебное шаривари въ Римѣ“, впрочемъ, имѣло у насъ мало успѣха, такъ какъ шло въ разрѣзъ съ тѣмъ обличительнымъ направленіемъ, которое требовалось тогда отъ художниковъ.

Въ большой модѣ былъ въ 70—80 годахъ прошлаго столѣтія портретистъ Иванъ Петровичъ Келлеръ-Вильянди (1826 — 1902), написавшій множество портретовъ высокопоставленныхъ лицъ. Тамъ, гдѣ онъ не задавался предвзятыми цѣлями, а передавалъ только натуру, нѣкоторыя его лица выходили живыми (баронъ Фредериксъ, вел. кн. Владиміръ); но тамъ, гдѣ онъ хотѣлъ написать портреты въ стилѣ Каролуса Дюрана—выходило слащаво и мало-искусно.

Кившенко, Алексѣй Даниловичъ (1851—1896), выступилъ передъ публикой съ



Рис. 668. Каразинъ. Аму-Дарья.

неудачной программой: „Бракъ въ Канѣ Галилейской“, но тѣмъ не менѣе былъ посланъ на казенный счетъ за границу, гдѣ нѣсколько усовершенствовался и привезъ картину: „Сортировка перьевъ“, на которой сказывается вліяніе французской и нѣмецкой школъ. Наиболѣе извѣстна его картина: „Совѣтъ въ Филяхъ“, попавшая даже на обложки календарей. Интересная по сюжету, она весьма слаба по технику.

Баронъ Клодтъ-фонъ - Юргенбургъ, Михаилъ Петровичъ, сынъ скульптора Петра Клодта, по окончаніи Академіи брать за границей уроки у Каульбаха и Пилоти. Но, повидимому, эти художники не оказали никакого вліянія на М. П., потому что онъ не пошелъ по стопамъ своихъ учителей и вмѣсто колоссальныхъ полотенъ ограничился маленькими жанровыми картинами. Въ 1861 году онъ выставилъ картину: „Дѣвушка встрѣчаетъ послѣднюю весну“ (рис. 670), имѣвшую огромный успѣхъ благодаря сентиментальному лиризму сцены. Его „Бѣдная невѣста“—жанръ въ стилѣ Островскаго, обладаетъ всѣми достоинствами и недостатками „повѣствовательной“ школы. Гораздо серьезнѣе его „Черная скамья“, гдѣ подборъ финскихъ типовъ и черная фигура пастора хороши, несмотря на скуку трактовки (рис. 671). М. П. про-



бовать свои силы и въ библейскихъ сюжетахъ. Его Христосъ-Отрокъ, повидимому, навѣявъ Верещагинскимъ Христомъ на берегу Генисаретскаго озера. Въ Третьяковской галлерей есть четыре его картины: „Больной музыкантъ“, „Татьяна Ларина“, „Передъ отъѣздомъ“ и „Послѣдняя весна умирающей дѣвушки“.

Ковалевскій, Павелъ Осиповичъ (1843—1903), баталистъ, извѣстенъ какъ профессоръ, долгое время преподававшій въ Академіи искусство писать лошадей. Лучшей его картиной остается написанная за границей: „Раскопки въ окрестностяхъ Рима“ (рис. 672). Правда, дальше фотографической передачи сцены онъ не пошелъ, но зато передана она съ превосходной техникой. Унылое плоскогорье Кампаньи, груды мусора, грязные итальянцы, сухость воздуха и ѣдкая пыль, разлитая въ немъ,—все, что состав-



Рис. 669. Касаткинъ. Въ коридоръ окружнаго суда. Румянцовскій музей въ Москвѣ.

ляетъ характерные признаки римскихъ окрестностей,—чувствуется въ картинѣ. Художника упрекали за скуку, за то, что онъ во всей Италіи не нашелъ другого сюжета, кромѣ мусорной ямы. Но и впоследствии Ковалевскій писалъ скучноватые жанры съ экипажами, лошадьми и унылою далью. Едва ли не лучшей его вещью слѣдуетъ назвать „Тройку во ржи“, немного анекдотическаго свойства, но невольно вызывающую симпатію къ обездоленному кореннику, лишенному возможности заняться мародерствомъ. Въ баталь-

ныхъ картинахъ Ковалевскаго чувствуется сильное влияние его учителя Вилле-вальда.

Корзухинъ, Алексѣй Ивановичъ, подобно Журавлеву, одинъ изъ тринадцати протестантовъ (1835—1894), тоже жанристъ, любившій изображать сценки изъ народного быта, не впадая въ обличительныя крайности. Его „Отъѣздъ изъ монастырской гостиницы“—незатѣйливая бытовая картинка, написанная въ предѣлахъ приличія, но и не выходящая за предѣлы средней живописи. Такова же его картина: „Передъ исповѣдью“, что въ Третьяковской галлерей (рис. 673). „Выходъ невесты изъ бани“—хорошая иллюстрація къ остаткамъ языческихъ обрядовъ въ народѣ.

Коринъ, Алексѣй Михайловичъ, передвижникъ; идетъ по стопамъ Владиміра Маковского. Изъ его жанровъ можно отмѣтить: „Опять провалился“ и „Больного“ (въ Третьяковской галлерей).

Коровиныхъ — три; изъ нихъ Константинъ Алексѣевичъ — одно изъ выдающихся явленій въ исторіи нашей живописи послѣднихъ лѣтъ.

Коровинъ, Константинъ Алексѣевичъ (род. 1861), ярко выдвинулся въ девятидесятыхъ годахъ своими декоративными работами. По его смѣлымъ, виртуозно набросаннымъ портретамъ, по его скромнымъ жанрамъ нельзя было съ достаточной увѣренностью ска-



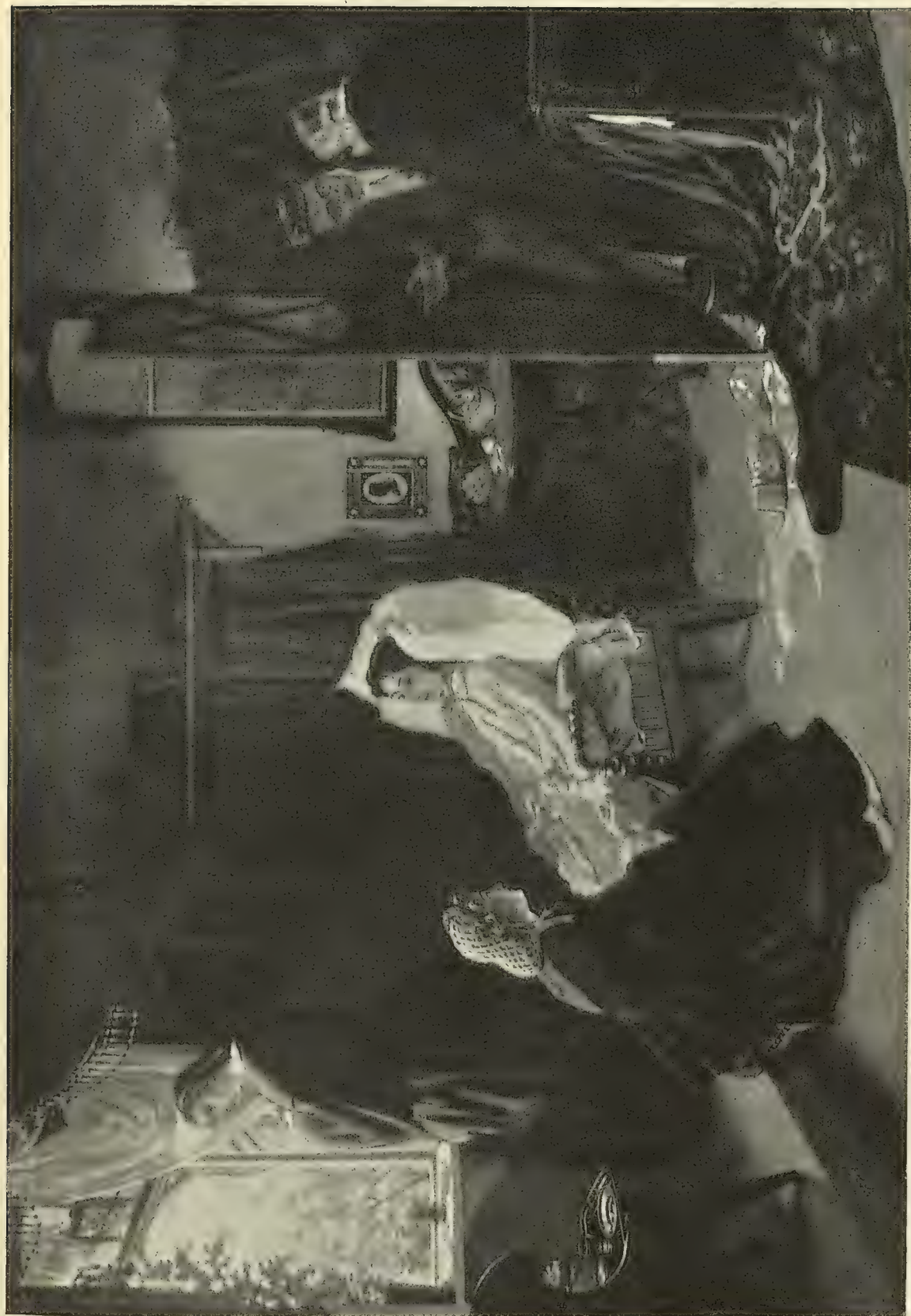


Рис. 670. Баронъ Клодтъ-фонъ-Юргенсбургъ. Последняя весна. Третьяковская галерея въ Москвѣ.



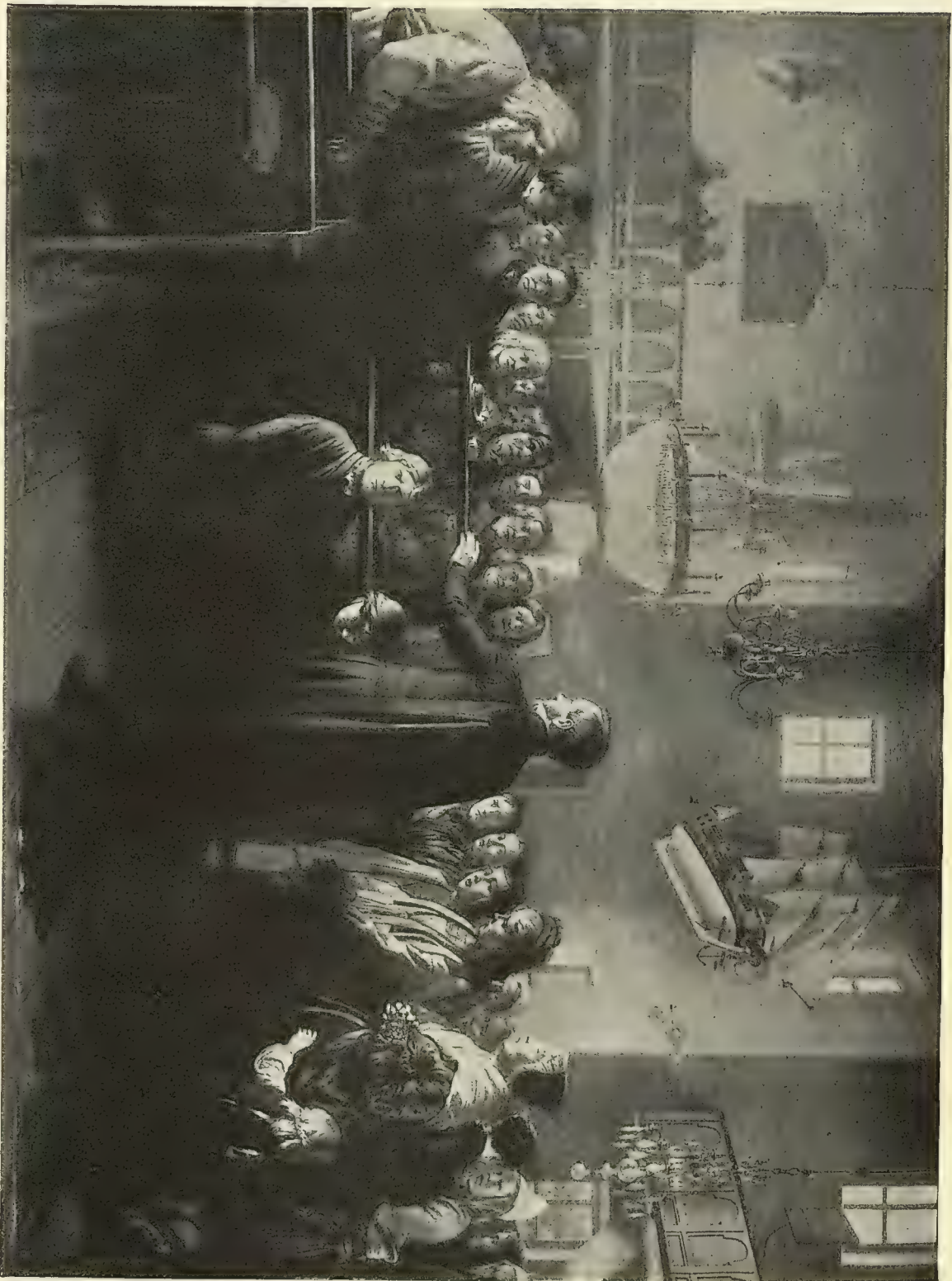


Рис. 671. Баронъ Клодъ-фонъ-Юргенсбургъ. Черная скамья.



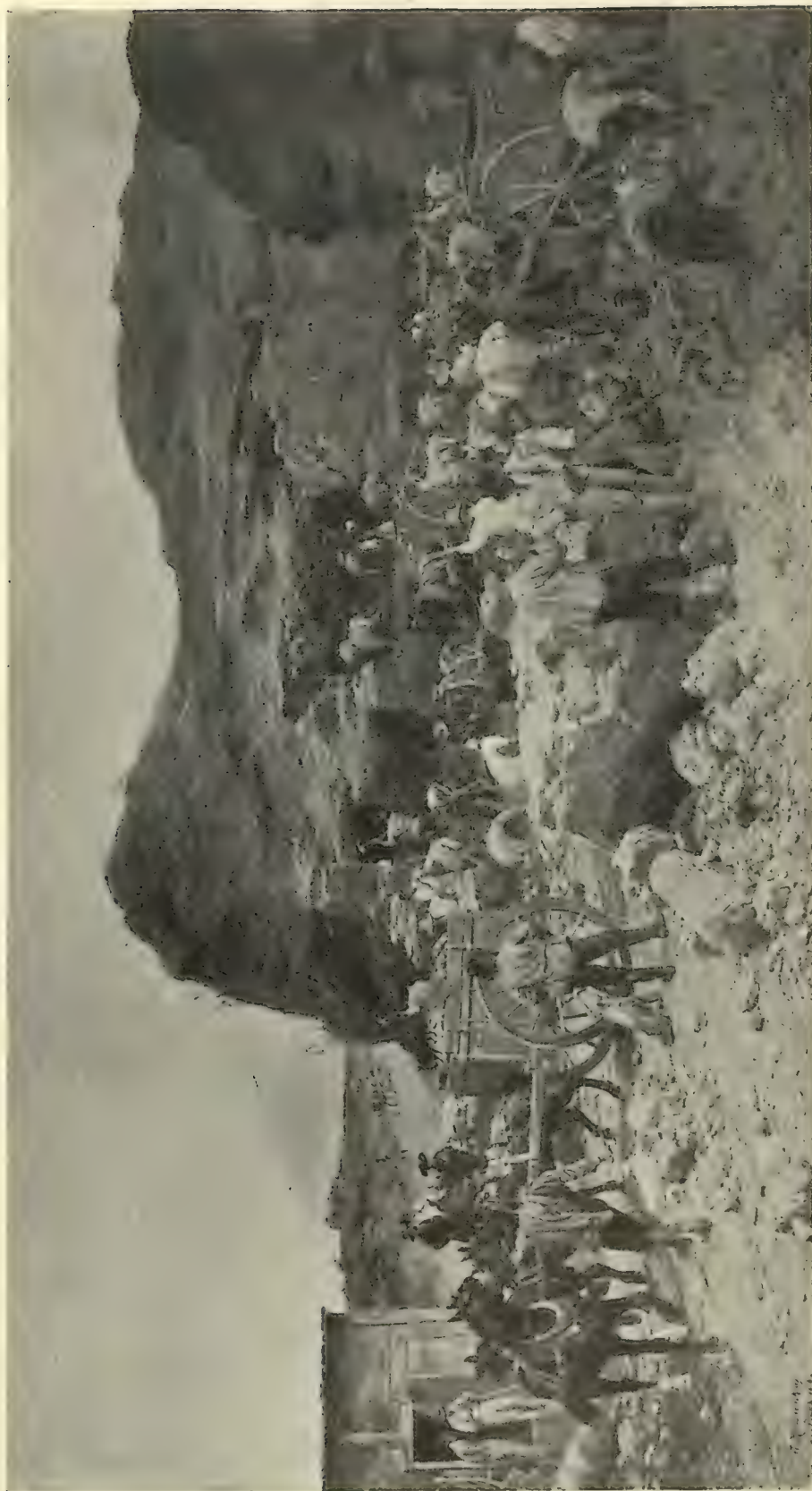


Рис. 672. Ковалевский. Раскопки в Римѣ. Музей Александра III въ С.-Петербургѣ.





Рис. 673. Корзухинъ. Передъ исповѣдью. Третьяковская галерея въ Москвѣ.

затѣ, сколько мощи таилось въ этой натурѣ. Но панно, исполненныя имъ для Сѣвернаго отдѣла всемірной парижской выставки 1900 г. (см. рис. 635), показали всю силу художника. Онъ получилъ первую награду по живописи на выставкѣ, и понятно почему: теперь во Франціи снова вернули живопись къ ея истинному назначенію—къ росписи стѣнъ. Вѣдь наши переносныя картины на полотнѣ—только части стѣнныхъ украшеній, а въ сущности живописное произведеніе есть часть, органически слитая съ самимъ

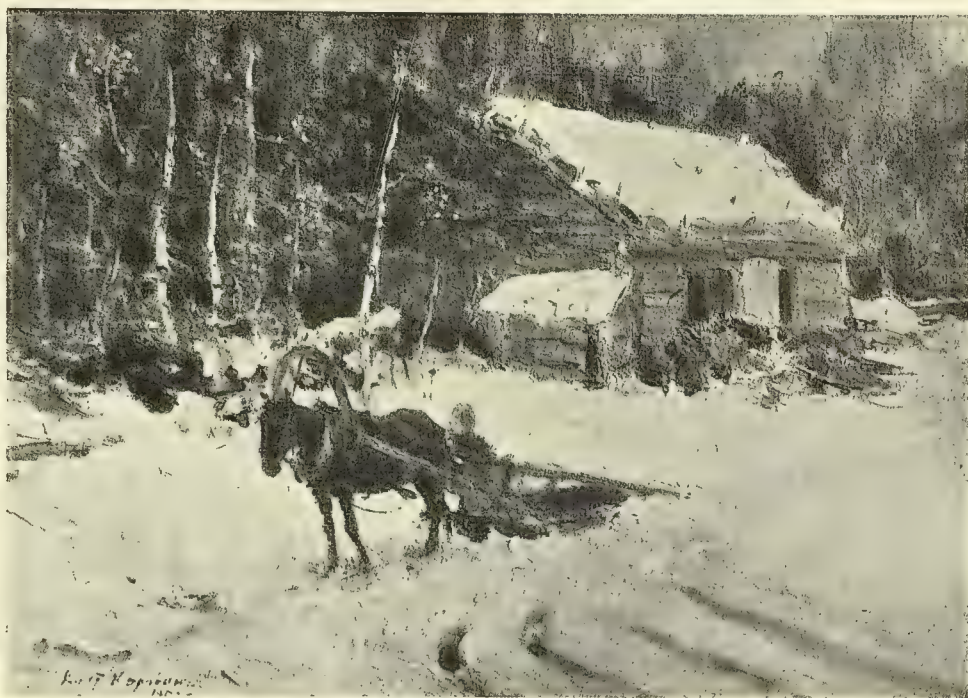


Рис. 674. К. А. Коровинъ. Зима.



зданіемъ. Теперь всѣ Salons въ Парижѣ переполнены колоссальными панно, специально сдѣланными для музеевъ, ратушъ, вокзаловъ и пр. Съ этой точки зрѣнія Коровинъ какъ разъ удовлетворяетъ задачамъ новаго искусства, и если у насъ пра-



Рис. 675. К. Коровинъ. Сѣверное сіяніе.

вильнымъ путемъ пойдетъ его развитіе, то въ будущемъ этому художнику придется много поработать надъ фресками нашихъ музеевъ.

Естественно, что, цѣня его декоративный талантъ, дирекція театровъ привлекла его къ писанію декорацій. Тутъ Коровину пришлось писать не только сады, поля и рощи, но и обійныя комнаты. Талантъ и тутъ сказался: его обстановки „Волковъ и овецъ“ Островскаго, „Вишневаго сада“ Чехова, „Руслана“ и „Жизни за Царя“ Глинки, „Демона“ Рубинштейна — единственные произведенія въ своемъ родѣ.

Наконецъ нельзя не упомянуть о Коровинѣ, какъ художникѣ, много поработавшемъ въ томъ же направленіи, какъ Головинъ и Елена Полѣнова: его рисунки для



майоликъ, мебели, для украшенія стѣнъ—сильны, стильны и запечатлѣны выдающимся талантомъ.

Есть еще два Коровина жанриста, — оба люди талантливые и наблюдательные.

Котарбинскій, Вильгельмъ Александровичъ, авторъ извѣстныхъ плафоновъ у Тере-



Рис. 676. П. И. Коровинъ. Съ поличнымъ.

щенки, Бродскаго, Морозова и др. У Котарбинскаго есть извѣстный вкусъ, навыкъ, бойкость въ рисунокѣ, но все это пропадаетъ безплодно, непримѣненное къ дѣлу. Мы точно боимся стѣнной живописи въ общественныхъ учрежденіяхъ. Музей Александра III владѣетъ его картиной „Оргія“, красивой, но условной (рис. 678). Котарбинскій кончилъ съ золотой медалью Академію св. Луки въ Римѣ.

Коцебу, Александръ Евстафьевичъ (1805—1889), сынъ извѣстнаго драматическаго писателя, ученикъ Зауэрвейда, баталистъ, исполнившій огромную серію картинъ по





Рис. 677. Котарбинскій, Шестой день творенія. Изъ собора Св. Владиміра въ Кіевѣ.



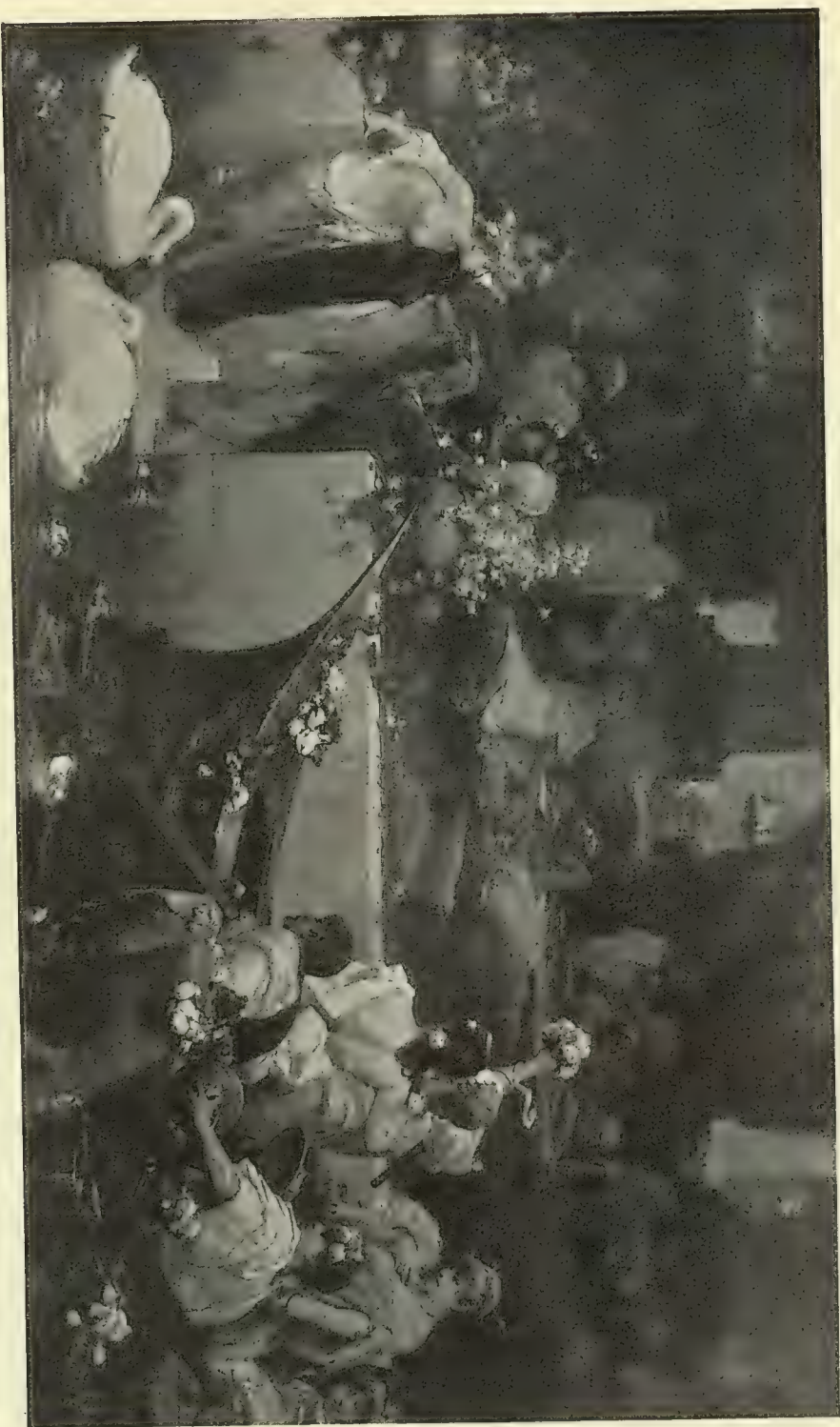


Рис. 678. Котарбинский. Огін. Музей Александра III въ С.-Петербургѣ.



заказамъ императоровъ Николая I и Александра II. Онъ добросовѣстно выписывалъ данные сюжеты и былъ значительно выше своего учителя и Виллевальда. Особенно извѣстны его картины: „Переходъ черезъ Кваркенъ“ и „Битва подъ Полтавой“.

Кошелевъ, Николай Алексѣевичъ, иконописецъ и жанристъ. Родился въ 1840 г.



Рис. 679. Кузнецовъ. Ключница.

Въ началѣ шестидесятыхъ годовъ получилъ извѣстность за картину: „1-е число“, изображающую мужа-чиновника, вернушагося домой въ день полученія жалованья (тогда жалованье выдавалось по первымъ числамъ) съ пустымъ бумажникомъ. Пьяный чиновникъ храпитъ полулежа на диванѣ, а добродѣтельная жена, съ ребенкомъ на рукахъ, вся въ слезахъ, занята починкой платья. Послѣ этого Кошелевъ написалъ



множество иконъ, и между прочимъ dokonчилъ въ куполѣ московскаго храма Спасителя поясъ по эскизу Маркова. Самое крупное его произведение: „Погребеніе Христа“ почти неизвѣстно публикѣ и лежитъ свернутымъ гдѣ-то на чердакѣ Академіи Художествъ.

Кузнецовъ, Николай Дмитріевичъ—извѣстный портретистъ, учился въ Академіи Художествъ и одно время состоялъ въ ней преподавателемъ. Портреты его значительно выше жанровъ. Особенно извѣстны его „Хозяйка“ и „Петръ Ильичъ Чайковский“ — оба въ Третьяковской галлерей. Жанровъ у него немного — они изобра-



Рис. 680. Кузнецовъ. Обѣздъ помѣщикомъ владѣній. Третьяковская галлерей въ Москвѣ.

жаютъ быть землевладѣльцевъ напего юга. Особенно удачны у Кузнецова изображенія дворицковъ съ домашней птицей, свиньями и пр.

Кустодіевъ, Борисъ Михайловичъ, жанристъ—одинъ изъ наиболѣе блестящихъ учениковъ Рѣпина.

Лансере, Евгеній Евгеневичъ, совсѣмъ еще молодой художникъ, выдѣлившійся своей стилизаціей и очень тонкимъ проникновеніемъ жанрами нашей старины. Въ этомъ отношеніи онъ идетъ по слѣдамъ Александра Бенуа.

Лебедевъ, Клавдій Васильевичъ—послѣдователь Шварца въ исторической живописи, къ сожалѣнію, остановившійся на шаблонныхъ театральныхъ эпизодахъ, въ родѣ пресловутой Сухонинской „Свадьбы въ XVII столѣтіи“ съ пѣніемъ и плясками.

Леманъ, Юлій Яковлевичъ (1834—1903), болѣе французъ, чѣмъ русскій, хотя и учился въ нашей Академіи въ концѣ пятидесятихъ годовъ, но потомъ все время жилъ въ Парижѣ. Онъ составилъ себѣ извѣстность разными „Дамами подѣ вуалью“, „Дамами съ вѣромъ“ и т. д., написанными въ пріятныхъ черновато-серебристыхъ тонахъ. У Третьякова есть его „Дама времени директоріи“. Леманъ былъ салонный



живописецъ, но особаго успѣха никогда не имѣлъ, и умеръ въ Петербургѣ полузабытый—быть-можетъ, и незаслуженно.

Лемохъ, Карлъ Викентьевичъ — жанристъ, почти миниатюристъ, — одинъ изъ 13-ти протестантовъ. Онъ специализировался на маленькихъ жанрахъ изъ крестьянскаго быта, съ неизмѣннымъ желаніемъ возбуждать въ зрителяхъ жалость къ его героямъ. Его излюбленныя темы—обиженная маленькая дѣвочка, тихо плачущая въ темномъ уголкѣ, ребенокъ у постели умирающей матери и пр. Въ послѣднее время онъ состоитъ однимъ изъ распорядителей музея Александра III.



Рис. 681. Кустодіевъ. Ванна.

Его товарищъ изъ числа 13-ти,—Литовченко, Александръ Дмитріевичъ (1835—1890), посвятилъ себя исторической живописи. Не обладая выдающимся талантомъ, онъ написалъ лучшую свою картину на тему: „Іоаннъ Грозный выбираетъ подарки для Анны Гастингсъ“, гдѣ первое мѣсто отведено очень солидно скомпонованной бутафоріи,—лица же персонажей совершенно незначительны и не имѣютъ никакого отношенія къ XVI вѣку. Еще до Сурикова онъ написалъ боярыню Морозову, почти на тотъ же сюжетъ, какъ и Суриковъ, конечно, значительно уступивъ въ талантѣ своему даровитому послѣдователю.

Лосевъ Николай Дмитріевичъ, принадлежитъ къ числу послѣдователей





Рис. 682. Е. Лансере. Императрица Елизавета въ Царскомъ Селѣ.

Бронникова и, подобно Бакадовичу, старается воздавать античные жанры въ стилѣ Тадема.

Макаровъ, Иванъ Кузьмичъ, иконописецъ и портретистъ (1822—1897). Много его работъ есть въ храмѣ Спасителя въ Москвѣ. Его „Нерукотворный образъ“, конечно, навѣявъ Максомъ, хотя жалкая лампадка внизу едва ли дополняетъ впечатлѣніе.

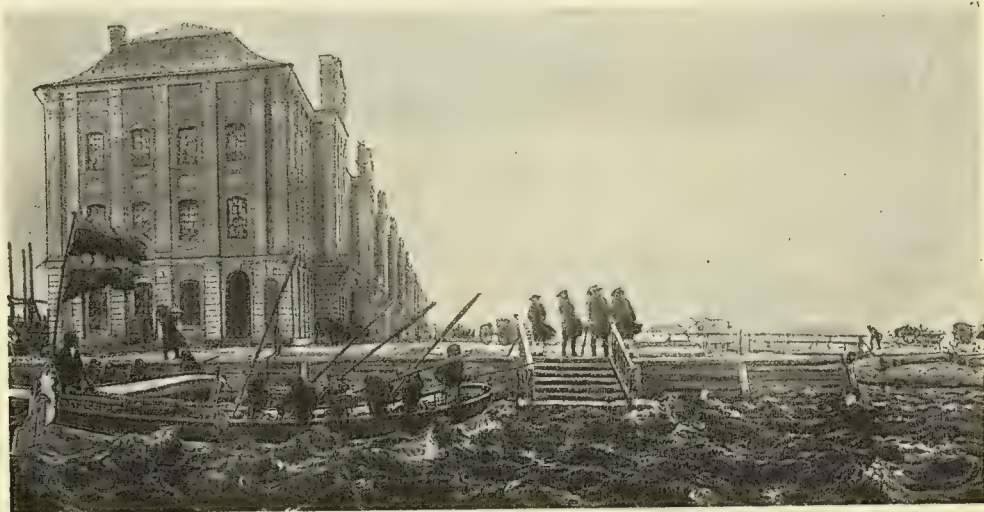


Рис. 683. Е. Лансере. Петербургъ въ XVIII вѣкѣ.



Максимовъ, Василий Максимовичъ—авторъ весьма популярной картины: „Приходъ колдуна на свадьбу“, гдѣ мощная фигура полуязыческаго колдуна импонируетъ жалкому, растерявшемуся, чуть ли не полупьяному попу (рис. 687). Просто, безъ претензій была написана первая его значительная вещь—„Примѣрка ризы“. Но лучшей его вещью слѣдуетъ назвать его картину: „Вся въ прошломъ“. Разоренная помѣщица, проживающая въ избушкѣ, рядомъ съ старымъ заколоченнымъ домомъ—не только поэма, это цѣлая эпопея. Въ этомъ холстѣ уложатся нѣсколько томовъ сочиненій Салтыкова и Терпигорева. Даже незначительная линючесть типа прислужницы-старухи какъ будто подходитъ къ общей гармоніи замысла. Жутко-щемящее чувство навѣваютъ этотъ старый домъ съ облупленной колоннадой, вырубленный паркъ и низенькія оконца теперешняго помѣщенія старухи. Старинная китайская чашка, пуховая подушка, большое дѣдовское кресло да фамиліный костыль—вотъ все, что осталось отъ блестящаго прошлаго—отъ эпохи праздниковъ, фейерверковъ, адюльтеровъ и поэзіи молодости. Если съ технической стороны есть грубость и безвкусица колорита—такъ и это идетъ въ pendant къ общему настроенію картины, которую можно вполне назвать исторической.

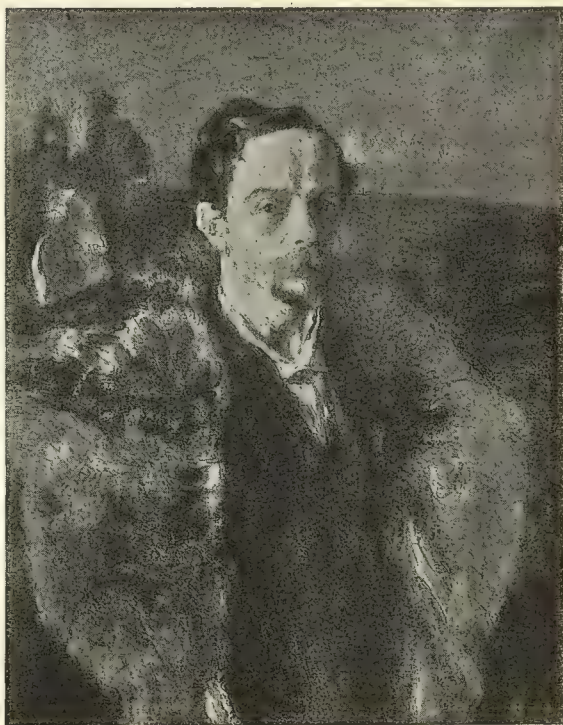


Рис. 684. Малютинъ. Собственный портретъ.

Малютинъ, Сергій Васильевичъ,—представитель молодого поколѣнія, служащаго интересамъ индустріи, обнаружившій въ этой области превосходный талантъ.

Манизеръ, Генрихъ Матвѣевичъ, получилъ въ Академіи въ 1875 году малую золотую медаль за „Іосифа, объясняющаго сны виночерпію и хлѣбодару“. Картина обѣщала многое и была несравненно лучше работъ его товарищей по конкурсу. Дальнѣйшее художественное поприще Манизера представляетъ странный зигзагъ: въ талантѣ ему отказать нельзя, но онъ какъ-то бросается отъ манеры къ манерѣ, начинаетъ и не доканчиваетъ. Онъ чувствуетъ свѣтъ и солнце, но они у него какіе-то феерическіе—искусственные и мало-поэтичныя.

Малявинъ, Филиппъ Андреевичъ, художникъ недавній, прогремѣвшій на всю Европу, но совершенно до сихъ поръ не опредѣлившійся. Вчерашній монахъ, онъ является въ Академіи однимъ изъ лучшихъ учениковъ Рѣпина; „дерзаетъ“ еще за ученическимъ мольбертомъ, на что не дерзалъ самъ профессоръ, приводитъ въ сму-



щеніе весь академическій конклавъ, а еще болѣе газетную критику, отвергается Академіей и увѣнчивается на всемірной выставкѣ въ Парижѣ наградой. „Красныя бабы“ написаны были у него дерзко, цинично, грубо, но съ варварскимъ мастерствомъ. Симфонія крас-



Рис. 635. Малявинъ. Этюдъ.

ныхъ тоновъ разыграна была въ такой силѣ, какъ никогда и ни у кого изъ русскихъ художниковъ. Поклонники Малявина пророчили ему несравненную будущность. Но прошло нѣсколько лѣтъ, — Малявинъ все пишетъ красныхъ бабъ, однѣхъ красныхъ бабъ, и ничего знать не хочетъ. Его послѣднія бабы — это уже адская ораторія какихъ-то демоническихкихъ кровавыхъ огней, — тутъ все красное, что только есть на современной палитрѣ, играетъ и поетъ въ безумной пляскѣ Лысой горы. Трудно сказать, что будетъ дальше, — надо ждать.

Матэ, Василій Васильевичъ, граверъ, принявшій академическую каеэдру въ то время, когда гравюра на мѣди была сдана въ архивъ. Ему оставалось одно — перейти на офортъ и не бросать гравюры на

деревъ, тѣмъ болѣе, что какъ ксилографъ онъ занималъ первое мѣсто въ Россіи. Ученикъ сперва Сѣрякова (извѣстнаго гравера на деревѣ), потомъ въ Академіи Юрдана, затѣмъ за границей Паннемакера и Гальяра, — Матэ представляетъ собою наиболѣе законченнаго у насъ офортиста. Его портреты Пушкина, Нобеля, Верещагина, Мусоргскаго, Третьяковыхъ — отличаются сходствомъ, вкусомъ и хорошимъ рисункомъ.



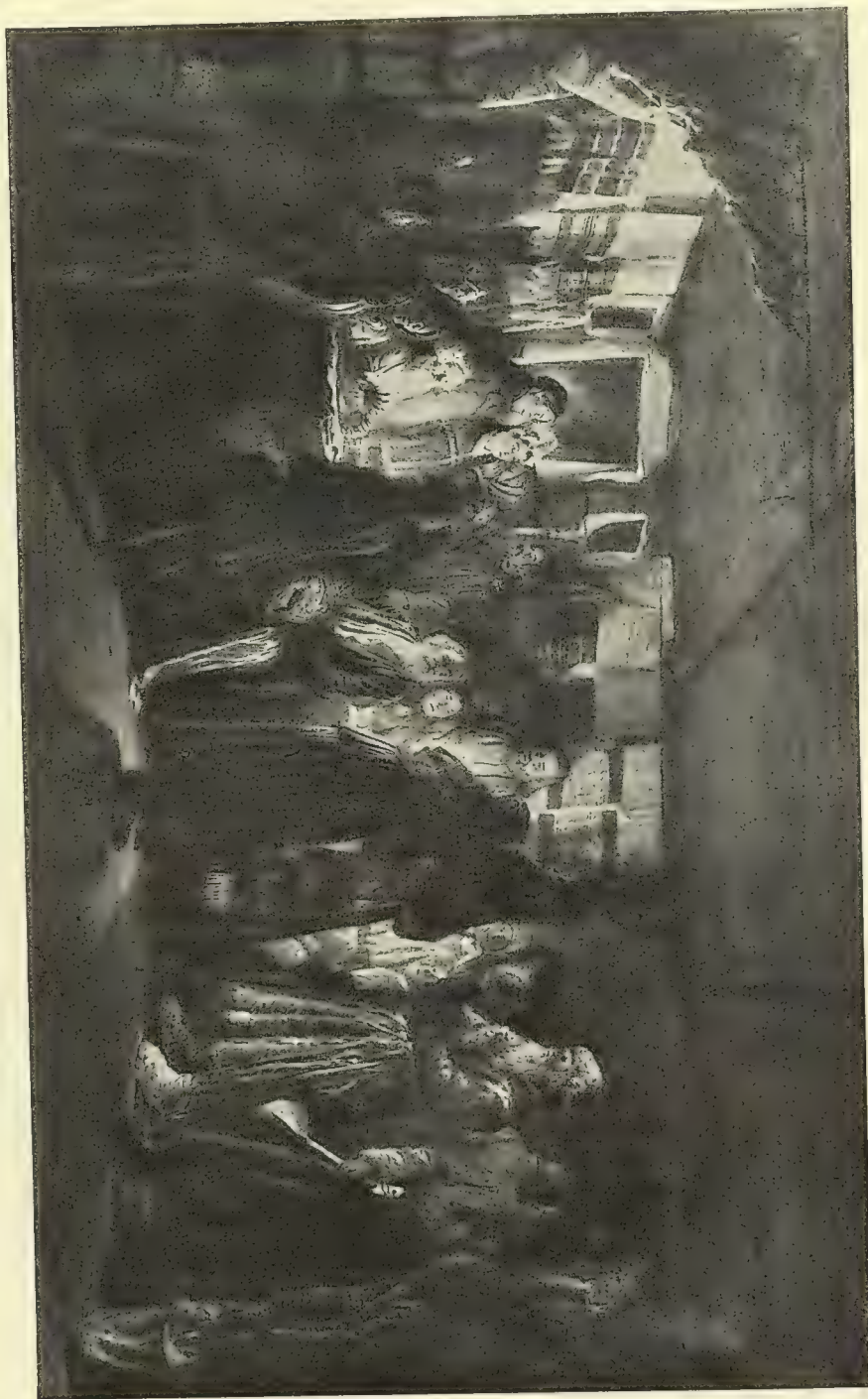


Рис. 686. Малявинъ. Портретъ. Третьяковская галерея въ Москвѣ.

Микѣшинъ, Михаилъ Осиповичъ (1836—1896), получилъ въ 1858 г. большую золотую медаль за картину: „Вѣздъ Тилли въ Магдебургъ“. Но вмѣсто того, чтобы ѣхать за границу и продолжать учиться, такъ какъ рисовальщикъ онъ былъ весьма слабый, онъ принужденъ былъ остаться въ Россіи. Какъ разъ въ это время былъ объявленъ конкурсъ на сочиненіе памятника тысячелѣтія Россіи. Микѣшинъ, не имѣя никакого представленія о скульптурѣ, тѣмъ не менѣе представилъ свой проектъ—и изъ 56-ти онъ былъ признанъ лучшимъ. Лѣпить и отливать свою композицію онъ не



Рис. 687. Максимовъ. Приходъ колауна на скарбу. Третьяковская галерея въ Москвѣ.



могъ, и ему поручили быть только наблюдателемъ за работами. Составивъ себѣ въ двадцать шесть лѣтъ имя, Микѣшинъ въ то же время поставилъ крестъ надъ своимъ художественнымъ талантомъ. Онъ получилъ пожизненную пенсію и рѣшилъ, что учиться поздно. Остальные тридцать три года жизни онъ провелъ въ сочиненіи все-



возможныхъ проектовъ памятниковъ, изъ которыхъ полностью осуществленъ только одинъ—Екатеринъ II у Александринскаго театра. Оригинальнѣ другихъ былъ его проектъ памятника Богдану Хмельницкому въ Кіевѣ, оставшійся наполовину невыполненнымъ. Онъ много рисовалъ — по преимуществу карикатуръ и иллюстрацій къ Гоголю. Въ нихъ много таланта, но еще болѣе безграмотности рисунка. Всѣ его фигуры коротконоги, съ отвислыми животами, длинными руками и уродливыми головами. Займись Микѣшинъ серьезно живописью, быть-можетъ, изъ него вышелъ бы незаурядный рисовальщикъ.

Мясоѣдовъ, Григорій Григорьевичъ, получивъ за картину: „Отрепьевъ въ корчмѣ“ золотую медаль, отправился за границу. Затѣмъ онъ написалъ не лишнее поэзію „Заклинаніе“, гдѣ колдунья съ дѣвушкой составляютъ театральную группу на фонѣ осенняго неба. Потомъ явилась „историческая“ картина на случай 200-лѣтія рожденія Петра I, изображающая объясненіе Тиммермана юному царю, что такое парусный ботъ. Далѣе онъ выставилъ нѣ-



Рис. 688. Матъ. Портретъ Кипренскаго. Набросокъ самого художника. Изъ коллекціи И. Н. Божерянова.

сколько запоздалое „Чтеніе манифеста 19 февраля“—лучшую свою картину. Затѣмъ онъ перешелъ на пейзажную живопись и овладѣлъ техникой „ландшафтнаго художника“ не хуже своихъ профессиональных товарищей. Но главнѣйшей заслугой Мясоѣдова передъ искусствомъ была его служба Товариществу передвижныхъ выставокъ. Онъ былъ душою этого дѣла, и ему многимъ обязаны русскіе художники. На огромномъ пространствѣ 36 лѣтъ онъ единолично велъ это сложное дѣло и всегда оставался на высотѣ честнаго дѣятеля, не щадящаго трудовъ на пользу любимаго искусства.

Морозовъ, Александръ Ивановичъ, — портретистъ и жанристъ (1835—1904). Наболѣе извѣстна его картина: „Выходъ изъ церкви“, гдѣ пейзажный фонъ играетъ не меньшую роль, чѣмъ и фигуры,—а также: „Завтракъ на сѣнокосѣ“. Морозовъ—одинъ изъ тринадцати протестантовъ.

Мосоловъ, Николай Семеновичъ,—офортистъ, ученикъ Іордана, Фридриха и Планера. Лучшія его работы—копіи съ Рембрандта.





Рис. 689. Нестрожь. Сибирь.



Нестеровъ, Михаилъ Васильевичъ, — это тихій поэтъ русской природы, носящій столь рѣзкую національную окраску, что едва ли можно указать другого, болѣе блестящаго въ этой области лирика. Его первое большое произведение: „Видѣніе Сергія Радонежскаго“ поражало уже страннымъ пейзажемъ, еле сквозящаго черезъ какое-то туманное стекло. И самый отрокъ Сергій — припадочный мальчикъ,



Рис. 690. Нестеровъ. Адамъ и Ева.

съ тонкой шеей и воспаленными глазами, — и этотъ странный черный схимникъ, таинственными углами изогнувшійся подъ деревомъ, — все это дышитъ не то кошмаромъ, не то дѣйствительно видѣніемъ. „Сергій Радонежскій въ лѣсу съ медвѣдемъ“ еще болѣе говоритъ о мечтательной пустынѣ, гдѣ зрѣли и создавались великіе характеры старцевъ. „Подъ вечерній благовѣстъ“ — вещь, цѣликомъ переносящая васъ въ скиты далекихъ обителей, гдѣ на вечернихъ зорькахъ тихо колышутся волны церковнаго благовѣста и медленно движутся на фонѣ ясной весенней листвы черныя фигуры монашескія.

Не удивительно, что Васнецовъ и Праховъ привлекли Нестерова къ росписи Владимірскаго собора въ Кіевѣ. Нестеровъ, подобно Васнецову, принялся за изученіе



старыхъ иконъ, но внесъ въ свою живопись новую струю, чуждую Васнецову—какую-то эпилептическую страстность. Его святые—особенно святые—истеричныя, малокровныя, болѣзненныя существа, иногда чахоточныя, иногда рахитичныя. Онъ заимствовалъ съ древнихъ подлинниковъ громадныя вдумчивыя глаза, безцѣльно смотрящія въ пространство безконечнымъ, тоскливо-ласкающимъ взглядомъ. Кажется, они видятъ что-то странное, чудесное, совершающееся вокругъ нихъ, невидимое остальнымъ. Они идутъ по землѣ какъ лунатики, едва касаясь слѣдами маленькихъ бѣдныхъ цвѣтовъ. Самый фонъ образѣвъ съ унылыми горами, тоненькими кривыми болѣзнен-



Рис. 691. Нестеровъ. Пейзажъ.

ными деревцами заставляетъ жутко сжиматься сердце; иногда кажется, что это все больные тихимъ помѣшательствомъ, и что, можетъ-быть, они-то и есть настоящее человѣчество—то, къ чему оно должно придти въ концѣ концовъ, сконцентрировавшись въ одной великой любви.

У Нестерова тотъ же недостатокъ, что у его учителя: онъ недочеты рисунка старыхъ образѣвъ возводитъ въ канонъ и умышленно вывертываетъ ноги и ломаетъ шейныя позвонки, едва ли достигая этимъ той иллюзіи, которой добивался. Иногда его ангелы и святые слишкомъ ужъ миловидны, почти слащавы, а подведенные си-невой глаза порою совсѣмъ противны. Сѣрый, землистый цвѣтъ лицъ его изображеній

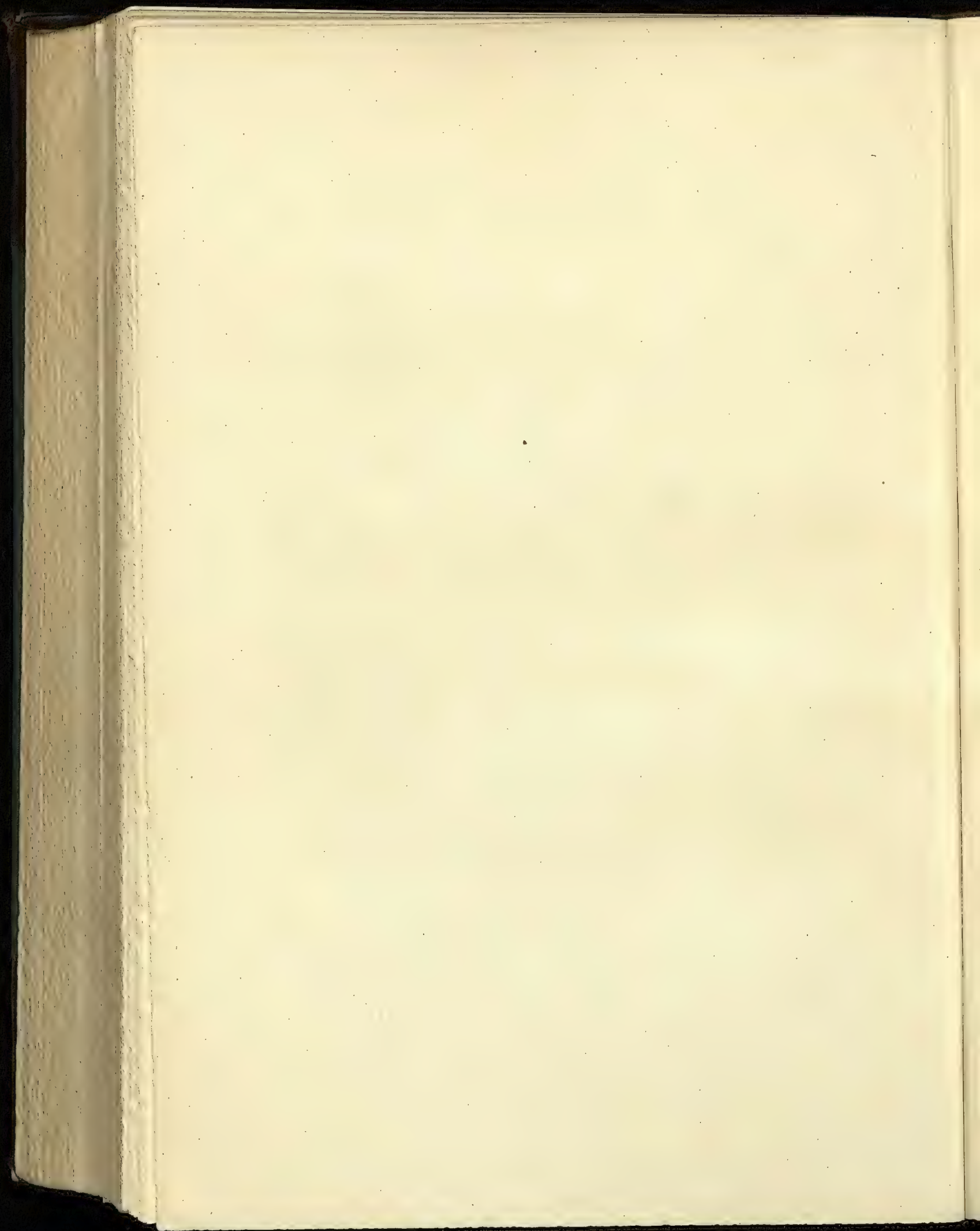




Куинджи. Гроза.

Третьяковская галерея въ Москвѣ.







заставилъ сказать одного архіепископа:—„хоть бы они помылись немножко!“ И тѣмъ не менѣе Нестерова можно поставить въ первомъ ряду нашего новаго теченія живописи, плечо въ плечо съ наиболѣе талантливыми его представителями.

Неффъ, Тимоѳей Андреевичъ, эстляндецъ (1805—1876), учился въ Дрезденѣ и съ 1831 года сдѣлался придворнымъ живописцемъ, написавъ рядъ портретовъ съ высокопоставленныхъ особъ. Въ 29 лѣтъ онъ сумѣлъ уже получить пожизненную



Рис. 692. Нестеровъ. Великій постригъ. Музей Александра III въ С.-Петербургѣ.

пенсію, а потомъ—сдѣлаться профессоромъ Академіи. Дѣятельность его трехъ родовъ: портреты высшей аристократіи, иконы и обнаженные женщины. Сильнѣе всего онъ въ послѣднемъ жанрѣ, и его „Купальщицы въ гротѣ“ (рис. 693) извѣстны всей Россіи. Что же касается иконописи—то хотя она и украшаетъ стѣны Исаакіевскаго собора и храма Спасителя, но къ церковной живописи никакого отношенія не имѣетъ.

Новосколецъ, Александръ Никоновичъ, хотя и немногимъ старше Нестерова, но кажется сравнительно съ нимъ живописцемъ другого вѣка. Посланный въ 1881 году за границу послѣ того, какъ имъ была написана академическая программа: „Дмитрій



Донской получаетъ благословеніе отъ Сергія Радонежскаго“,—онъ специализировался въ писаніи большихъ историческихъ картинъ. Лучшей слѣдуетъ считать „Смерть митрополита Филиппа“, находящуюся въ музеѣ Александра III, хотя фигура Малюты заставляетъ желать многого: ужъ очень онъ загроможденъ злодѣемъ. Голова Филиппа написана очень экспрессивно,—но нѣтъ въ митрополитѣ той силы духа и той свары, которая допустила его разрывъ съ Грознымъ.

Къ тому же типу художниковъ принадлежитъ и Николай Васильевичъ Невревъ, написавшій огромное количество „историческихъ“ полотенъ. Съ легкой руки Шварца, всѣ интересы сосредоточивались около московской Руси,—и въ XVIII вѣкѣ художники



Рис. 693. Неффъ. Купальщицы. Музей Александра III въ С.-Петербургѣ.

точно боялись перешагнуть. Царствованія Екатерины I, Анны и Елизаветы—точно пугали ихъ, и только Якобій рисковалъ писать неуклюжія картинки изъ эпохи Бирона. Впрочемъ, въ послѣднее время замѣчается нѣкоторый поворотъ къ восемнадцатому столѣтію, и акварели молодыхъ художниковъ постепенно начинаютъ обращаться къ эпохѣ Ватто.

Нилусъ, Петръ Александровичъ—одинъ изъ молодыхъ жанристовъ, постоянный участникъ передвижныхъ выставокъ. Первая обратившая на себя вниманіе картина Нилуса: „На бульварѣ“ была приобрѣтена въ Третьяковскую галерею.

Необходимо упомянуть объ Александрѣ Іосифовичѣ Орловскомъ, который хотя и принадлежитъ первой половинѣ XIX вѣка (1777—1832), но больше чѣмъ кто-





Рис. 694. Невревъ. Смотрины. Третьяковская галерея въ Москвѣ.



нибудь оказалъ вліяніе на художниковъ второй половины столѣтія, изображавшихъ тройки, катанья и пр. Рисовальщикъ онъ былъ плохой, но хорошій наблюдатель. Это прототипъ Сверчковыхъ, Соколовыхъ и др.

Слѣдуетъ упомянуть о художницѣ Остроумовой, проявившей незаурядный талантъ и вмѣстѣ съ Якунчиковой принявшей за гравюру на деревѣ. Въ этой области Остроумова достигла замѣчательныхъ результатовъ, и работы ея могутъ почитаться у насъ единственными въ своемъ родѣ, хотя скорѣе ее надо было бы отнести къ пейзажистамъ.

Пастернакъ, Леонидъ Осиповичъ,—тоже лауреатъ, онъ не только былъ награ-



Рис. 695. Орловскій. Зима.

жденъ, подобно Малявину и Коровину, на всемірной выставкѣ, но картина его „Передъ экзаменами“ приобрѣтена въ Люксембургскій музей, гдѣ до той поры изъ русскихъ была только Башкирцева. Пастернакъ съ первой же картины: „Письмо съ родины“ обратилъ на себя вниманіе любителей. Затѣмъ съ каждой картиной талантъ художника росъ. Его превосходные семейные портреты гр. Л. Н. Толстого и портреты московскихъ художниковъ окончательно упрочили за нимъ имя. Что касается картины, удостоенной попасть въ Люксембургскій музей, едва ли она изъ лучшихъ произведеній художника.

Слѣдуетъ прибавить, что Пастернакъ—одинъ изъ немногихъ иллюстраторовъ,



отвѣчающихъ именно требованію—иллюстрировать текстъ между строкъ. Особенно извѣстны его рисунки къ „Воскресенію“ Толстого, сперва издачныя въ Россіи редакціей „Нивы“, а затѣмъ въ Англіи, въ полномъ изданіи романа (Эссексъ, изд Чертова, 1901 года).

Пелевинъ, Иванъ Андреевичъ, далъ много жанровыхъ картинъ изъ народного быта и историческую картину: „Грозный въ Псковѣ у юродиваго Николы“.

Петровъ, Николай Петровичъ, товарищъ Крамского по отказу писать программу (1834—1876), оставилъ послѣ себя одну картину, достойную упоминанія: „Сватовство чиновника“. Она изображаетъ нѣсколько комическую фигуру молодого чиновника, дѣлающаго предложеніе дочкѣ портного,—можетъ-быть, въ надеждѣ, что будущій папаша дастъ ему возможность въ будущемъ если и не располагать средствами, то ходить въ приличномъ платьѣ. Отъ картинки вѣетъ безхитростнымъ рассказикомъ въ стилѣ Лейкина. Она виситъ въ Третьяковской галлерей.

Плѣшановъ, Павелъ Ѳедоровичъ (1829—1882), преподававшій въ семидесятыхъ годахъ въ Академіи, авторъ двухъ огромныхъ картинъ: „Грозный и Сильвестръ“ и „Убіеніе царевича Дмитрія“, очень плохихъ и жесткихъ.

Пожалостинъ, Иванъ Петровичъ, граверъ, ученикъ Іордана, бывшій послѣ его смерти преподавателемъ гравированія въ Академіи и смѣненный Матѣ. Изъ гравюръ его извѣстна копія съ Угрюмова—„Испытанія силы Яна“.

Полънова, Елена Дмитриевна, сестра извѣстнаго художника, рано умершая, талантливая женская натура. Едва ли лучше ея кто иллюстрировалъ дѣтскія сказки. Сама больная психическимъ недугомъ, страдавшая галлюцинаціями, она черпала изъ своего радужнаго бреда мотивы для своихъ очаровательныхъ миниатюръ. Трудно



Рис. 696. Остроумова. Лѣтній садъ.





Рис. 697. Пастернакъ. Гр. Л. Н. Толстой въ Ясной Полянѣ.



Рис. 698. Пастернакъ. Гр. Л. Н. Толстой и Н. Н. Ге.





Рис. 699. Поповъ. Самоѣды на Невѣ. Частная коллекція.

представить что-нибудь болѣе подходящее къ русской сказкѣ, чѣмъ ея работы. Эти хоромы лисички, кукольные города, крохотныя майоликовыя царства, избушки на курьихъ ножкахъ, козы, лисицы, грибы, волки—все запечатлѣно несравненнымъ талантомъ, и всѣ дальнѣйшія попытки подобныхъ же иллюстрацій мы непрочь считать подражаніемъ Е. Д. Кромѣ того, нельзя не упомянуть о ея работахъ по прикладному искусству: ею сдѣлано очень много рисунковъ для превосходной мебельной мастерской мамонтовскаго Абрамцева.

Поповъ, Андрей Андреевичъ (1846—1899), жанристъ, пенсіонеръ Академіи, обнаружившій наблюдательность и талантъ въ картинахъ: „Складъ чая на Нижегородской ярмаркѣ“ и „Въ харчевнѣ“. Съ половины семидесятыхъ годовъ онъ совершенно пересталъ работать, и только посмертная выставка въ Академіи напомнила о его существованіи.

Похитоновъ, Иванъ Павловичъ, весьма извѣстенъ за границей своими миниатюрами. Жилъ онъ до послѣдняго времени въ Парижѣ, и въ Россіи мало его знаютъ, хотя въ Третьяковской галлерей есть десятка два его миниатюръ.

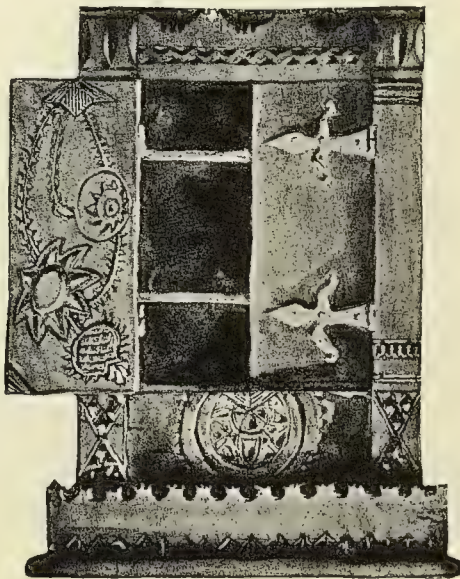


Рис. 700. Полѣнова. Рисунокъ для поставца.



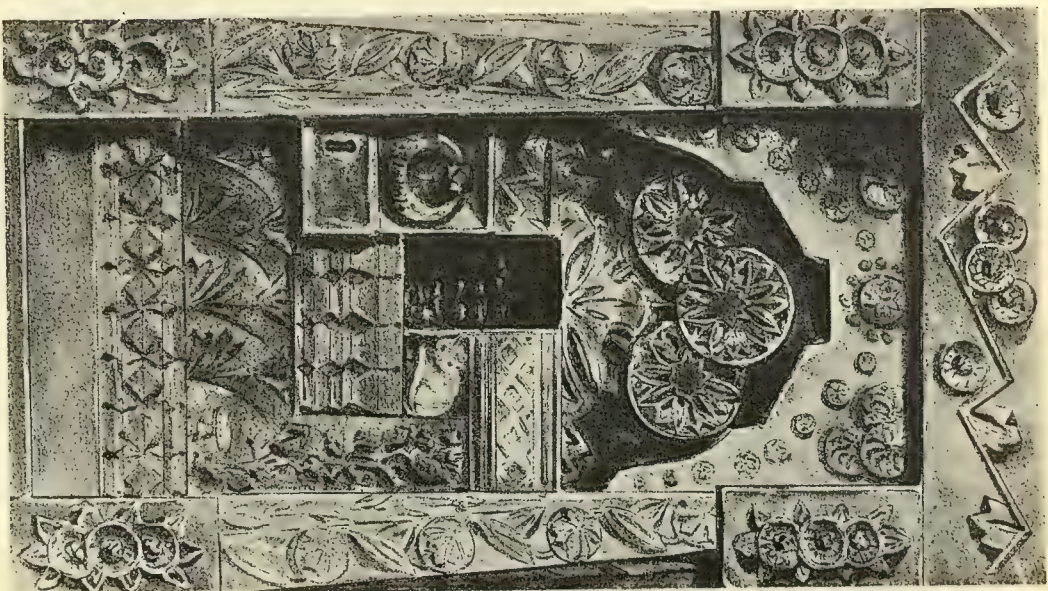


Рис. 701. Подьнова. Дверца въ рускомъ стилѣ.

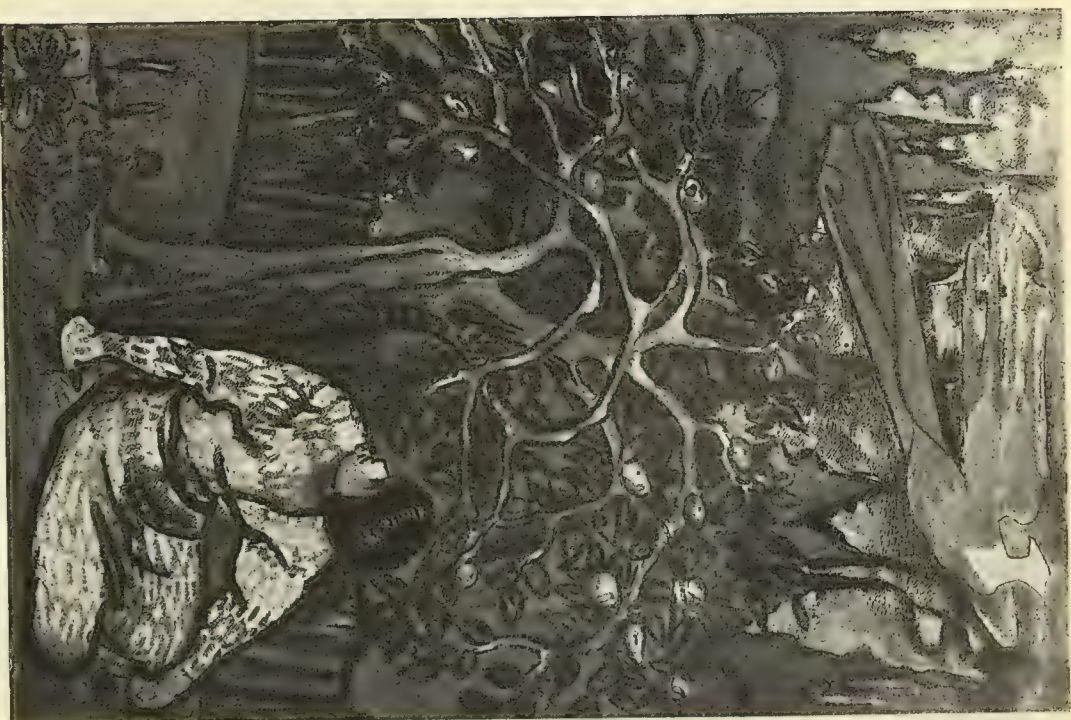


Рис. 702. Подьнова. Иванушка-Аурачонъ.



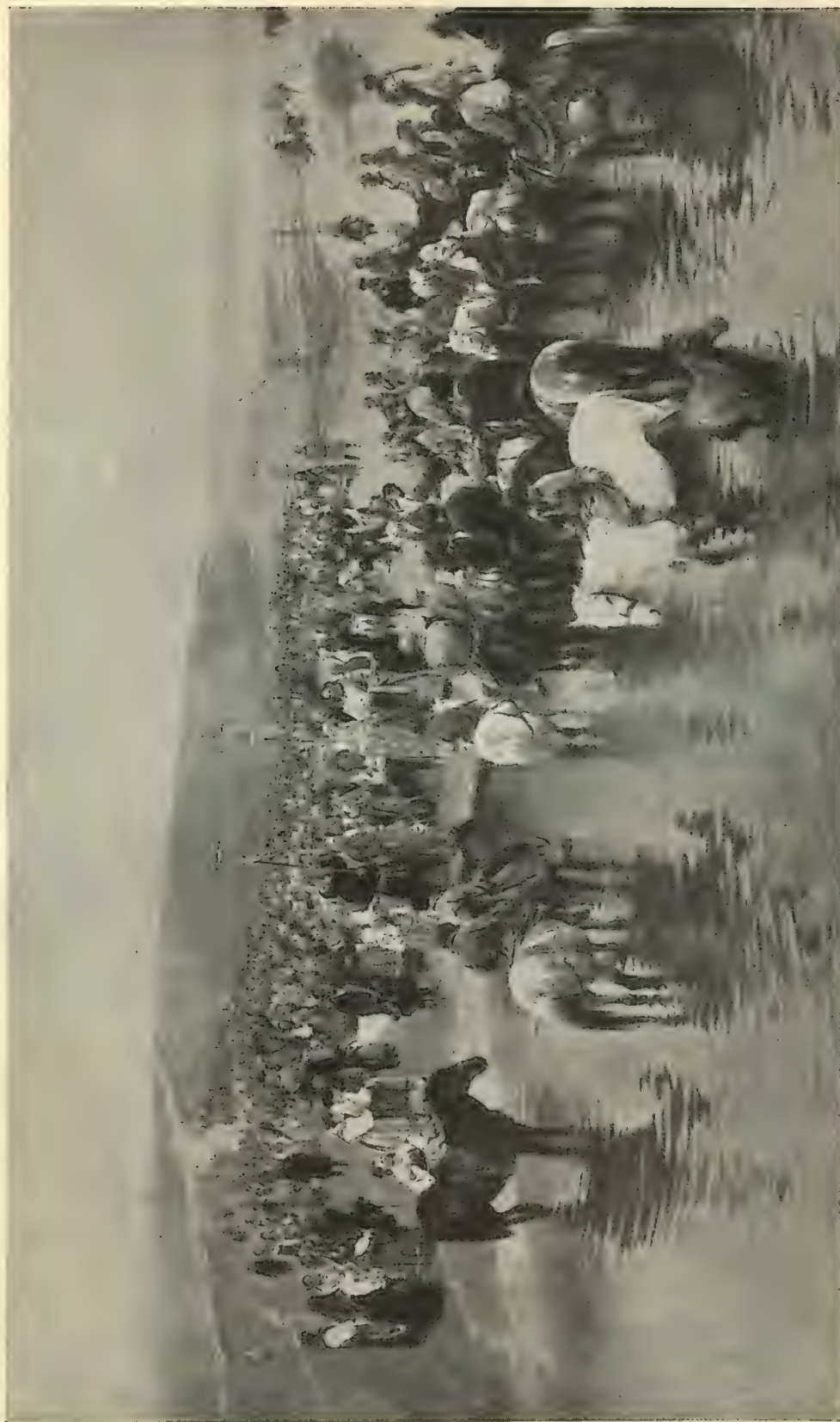


Рис. 703. Пряникины. Спасовъ день на Сѣверѣ. Музей Александра III въ С.-Петербургѣ.



Прянишниковъ, Иллариона Михайловича (1839—1895), справедливо почитаютъ прямымъ подражателемъ Перова. Его „Гостиный дворъ“ (рис. 704) сразу далъ ему крупное имя не столько за технику письма, сколько за обличительную сатиру. Пьяный чиновникъ съ пряжкой въ петлицѣ за безпорочную службу, пляшущій передъ купцами-самодурами—это плоть отъ плоти и кость отъ кости Оброшенова, Крутицкаго и другихъ героев Островскаго. Большое впечатлѣніе произвела нѣкогда его картина „Порожники“, гдѣ полузамерзшій семинаристъ, спѣшащій домой на рождественскіе праздники, привлекъ вниманіе Щедрина-Салтыкова, написавшаго о Прянишниковѣ



Рис. 704. Прянишниковъ. Гостиный дворъ въ Москвѣ. Третьяковская галлерей.

хвалебную статью. Попытка написать російскій Броккенъ—Лысую гору—не увѣнчалась для художника успѣхомъ,—у него не оказалось ни малѣйшей фантазіи. Зато прекрасно имъ разсказанъ рядъ анекдотиковъ въ родѣ: „Жестокіе романсы“, „Влопался“ и пр., не выходящіе за предѣлы „сценки“. Гораздо серьезнѣе и значительнѣе его работы: „Жертвенный котелъ“, „Крестный ходъ“ и „Спасовъ день“ (рис. 703),—хотя и не идутъ дальше простой фотографіи съ натуры.

Пукиревъ, Василій Владиміровичъ (1832—1890), далъ только одну картину, появившуюся на выставкѣ 1863 года,—„Неравный бракъ“, изображающую стараго генерала и заплаканную хорошенькую дѣвушку, которыхъ вѣнчаетъ крохотный священникъ (рис. 705). Теперь картина эта въ Третьяковской галлерей и надолго сохранитъ интересъ для „большой“ публики, всегда отзывчивой на старую исторію „бѣдной невѣсты“.



Рачковъ, Николай Ефимовичъ (1825—1895), авторъ многихъ жанровыхъ картинокъ и портретовъ. „Бабушка и внучка“ пользуется наибольшей извѣстностью. Это предтеча Пелевина, Лемоха и др.

Рейтернъ, Гергартъ Романовичъ (1794—1865). Художникъ-любитель, писавшій лѣвой рукой (правую ему оторвало подъ Лейпцигомъ, и онъ въ грудѣ труповъ былъ доставленъ для погребенія). Онъ всю жизнь оставался за границей. У насъ извѣстенъ по преимуществу своей картиной: „Принесеніе въ жертву Исаака“.

Рицциони, Александръ Антиповичъ — миниатюристъ (1836 — 1902), написавшій безчисленное множество шинковъ, синагогъ, остерій и монастырей. Любимыя его темы — подвыпившіе кардиналы, молящіеся евреи, играющіе въ карты лифляндцы. Ничего русскаго въ его работахъ не было, — и въ эпоху 60-хъ годовъ на него смотрѣли какъ на аристократа, проводящаго веселую жизнь за границей. Значеніе Рицциони совершенно ничтожно, не столько потому, что его сюжеты анекдотичны и грубы, сколько по отсутствію серьезной техники и знанія рисунка.



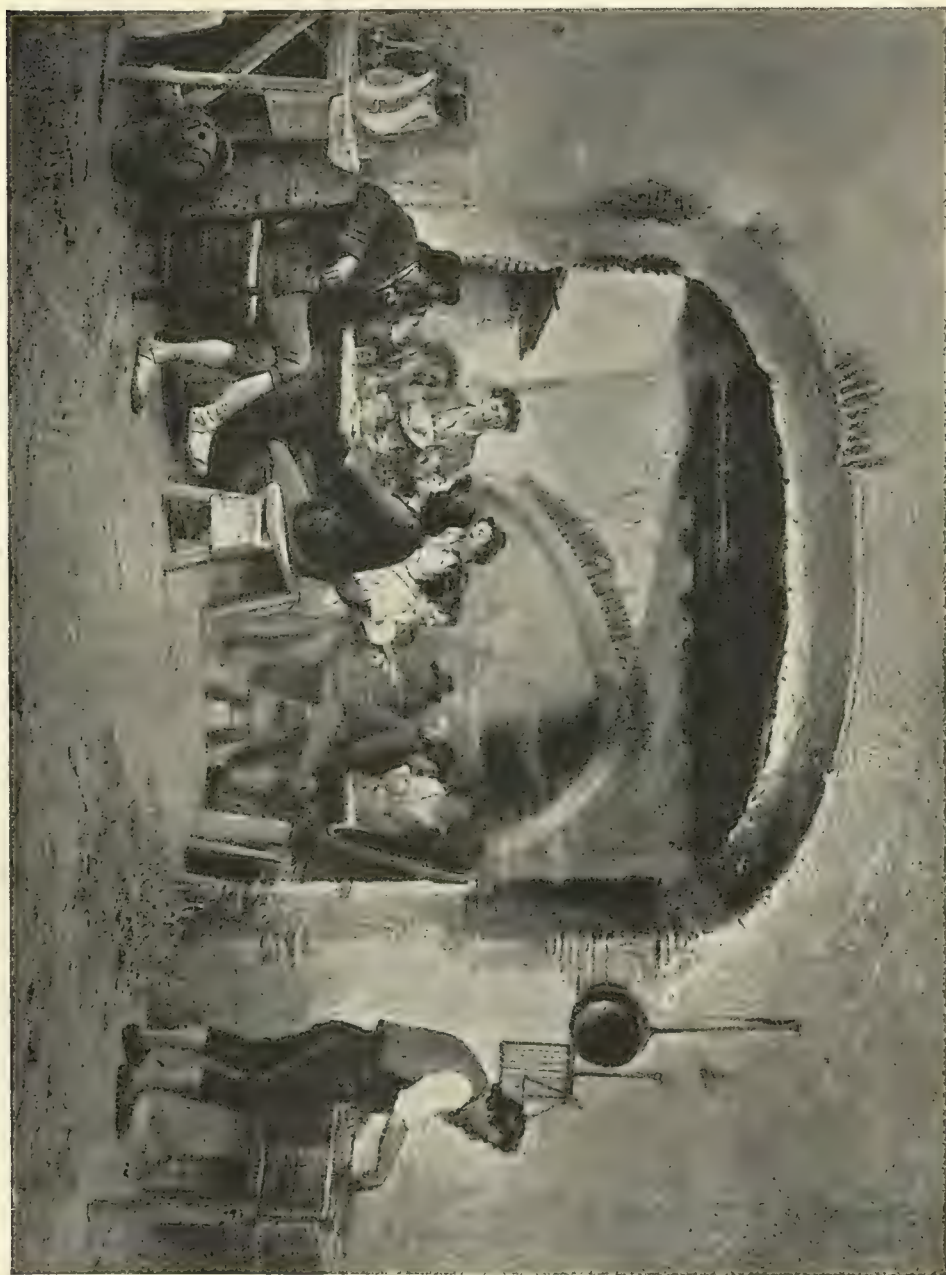
Рис. 705. Пукиревъ. Неравный брак. Третьяковская галерея.

Рябушкинъ, Андрей Петровичъ (1861 — 1904) — жанристъ и талантливый авторъ историческихъ картинъ, шедшій по дорогѣ, указанной Суриковымъ. Его иллюстраціи къ „Былинамъ“ показывали уже въ немъ недюжиннаго мастера и оригинальнаго композитора. Его „Московская улица“ и „Бдуть!“ (рис. 707) — пророчили, что изъ молодого художника выработается славный живописецъ. Но смерть унесла его раньше времени, не давъ ему высказаться вполне.

Савицкій, Константинъ Аполлоновичъ — жанристъ (1845—1905) — въ семидесятыхъ годахъ явившійся въ средѣ передвижниковъ, сумѣлъ удержаться на высотѣ объективнаго наблюдателя, не впадая въ увеселительные рассказы. Его „Ремонтъ



Рис. 706. Рицони. Въ трагории. Румянцовскій музей въ Москвѣ.



железной дороги“, написанный черно и нѣсколько скучно, тѣмъ не менѣе добросовѣстная работа вдумчиваго художника. „Встрѣча иконы“ балансируетъ на очень рискованной почвѣ, но и тутъ художникъ удерживается на нужной высотѣ, и въ его почтенномъ протопопѣ больше жизни, чѣмъ тенденціи. Великолѣнень его „Крючникъ“. Добросовѣстно написана колоссальная картина: „На войну“, что въ музей Александра III. Совершенно непонятенъ размѣръ этой картины: зачѣмъ было художнику тягаться за





Рис. 707. Рабушкинъ. Ёдутъ! Музей Александра III въ С.-Петербургѣ.





Рис. 708. Савицкий. Путешественники в Оверни.



„Фриной“ и „Грѣшницей“ — когда совершенно была бы достаточна одна треть данной величины.

Николай Семеновичъ Самокишъ, баталистъ, жанристъ и рисовальщикъ. Глав-



Рис. 709. Свѣдомскій и Котарбинскій. Моленіе о чашѣ. Изъ собора Св. Владимира въ Кіевѣ.

нѣйшая его заслуга въ безчисленныхъ иллюстраціяхъ, которыя онъ исполняетъ съ необычайной легкостью, отлично владѣя перомъ. Извѣстность по части иллюстрацій раздѣляетъ съ нимъ и жена его—Елена Петровна Самокишъ-Судковская.



Сверчковъ, Николай Егоровичъ (1817—1898), обладая слабымъ, любительскимъ знаніемъ рисунка, тѣмъ не менѣе въ теченіе долгихъ лѣтъ, благодаря своему само-бытному таланту, оставался однимъ изъ лучшихъ изобразителей нашихъ почтовыхъ трактовъ. Его взъерошенныя пузатыя лошадки, занесенныя снѣгомъ ямщики, убогіе

извозчики, лихія тройки, орловскіе рысаки съ высокопоставленными сѣдоками—пользовались въ обществѣ такимъ же успѣхомъ, какъ нѣкогда лошадки Орловскаго. Онъ также лѣпилъ иногда лошадей, и однажды на выставкѣ появился его „Холстомѣръ“ (по гр. Толстому). По чувству русской природы, несмотря на несовершенство техники, Сверчкова можно поставить очень высоко.



Рис. 710. А. А. Свѣдомскій. Улица въ Помпѣ.

Свѣдомскій, Александръ Александровичъ, и Свѣдомскій, Павелъ Александровичъ (род. 1848 и 1849 году)—хотя по происхожденію наппи сѣверяне, но никакого отношенія къ русской живописи не имѣютъ, такъ какъ учились въ Дюссельдорфѣ и всю жизнь прожили въ Римѣ. Первый — больше пейзажистъ, и его „Улица въ Помпѣ“ (рис. 710) не лишена настроенія. Второй любилъ писать картины изъ античнаго міра и изъ эпохи французской революціи. Извѣстны его: „Юлія въ ссылкѣ“, „Мессалина“, „Пиръ у патриція“, „Французскіе крестьяне во время террора“ и пр. Онъ умеръ въ 1904 году.

Смирновъ, Василій Сергѣевичъ (1853—1890), умеръ черезъ семь лѣтъ послѣ окончанія Академіи, не успѣвъ вполне опредѣ-

литься. Изъ картинъ его слѣдуетъ назвать: „Смерть Нерона“ (музей Александра III) и „Византійская императрица“ (Третьяковская галерея). Послѣдняя картина осталась неоконченной.

Соколовыхъ изъ среды живописцевъ XIX вѣка насчитывалось три: 1) Иванъ Ивановичъ, родившійся въ 1823 году, авторъ картины: „Малороссіянки въ Троицкѣ“





Рис. 711. Петръ Соколовъ.  
На водопой.

день“, „Прощаніе косаря“ и др. 2) Павелъ Петровичъ — извѣстный иллюстраторъ Пушкина: „Капитанской дочки“ и „Евгенія Онѣгина“, и 3) Петръ Петровичъ (род. 1821), извѣстный акварелистъ, авторъ множества охотничьихъ сценъ и превосходнаго портрета Терпигорева (Сергѣя Атавы), находящагося въ музеѣ Александра III. Писатель изображенъ въ русской рубахѣ, съ знаменитой собакой Танькой, обобравшей на собачьихъ выставкахъ все золотыя медали. Портретъ писанъ акварелью и составляетъ одно изъ лучшихъ украшеній музея.

Соломатинъ, Леонидъ Ивановичъ (1843—1883),—вялый, слабосиль-

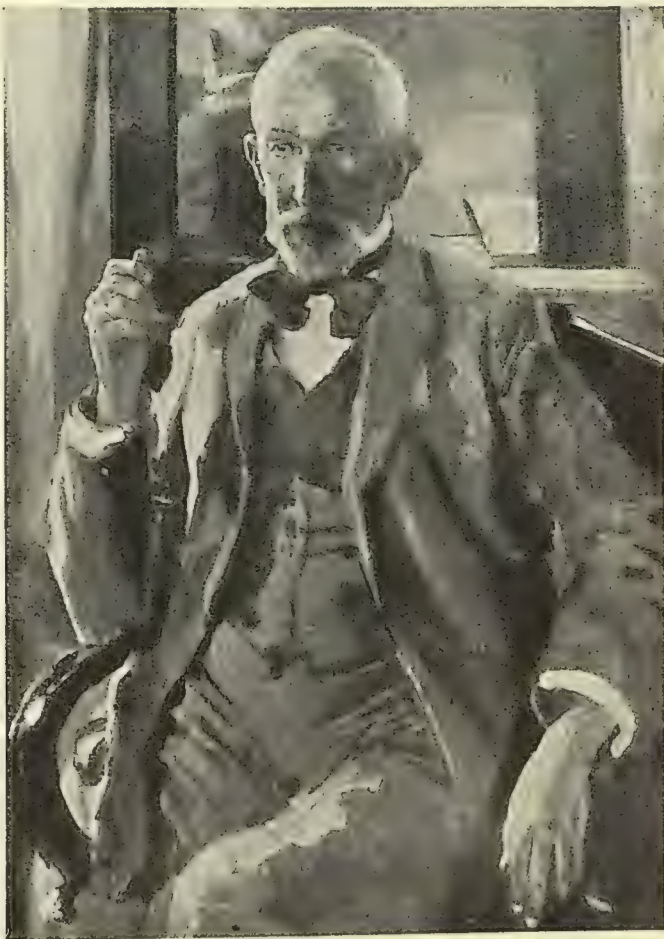


Рис. 712. Сомовъ. Портретъ отца художника, извѣстнаго знатока искусствъ, А. И. Сомова.



ный жанристъ, имѣвшій нѣкоторую долю дарованія, но не ушедшій дальше довольно печальныхъ „Именинъ дядька“ и очень плохихъ „Городовыхъ христославовъ“, имѣвшихъ огромный успѣхъ въ олеографіи начала семидесятыхъ годовъ.

Сорокинъ, Евграфъ Семеновичъ (1821 — 1892), извѣстенъ, какъ иконописецъ подъ шаблоннымъ вліяніемъ его профессора—Маркова.

Степановъ, Клавдій Петровичъ, кончилъ курсъ сперва въ лицѣ, потомъ въ университетѣ; потомъ поступилъ въ Академію, но курса не кончилъ, а былъ тамъ

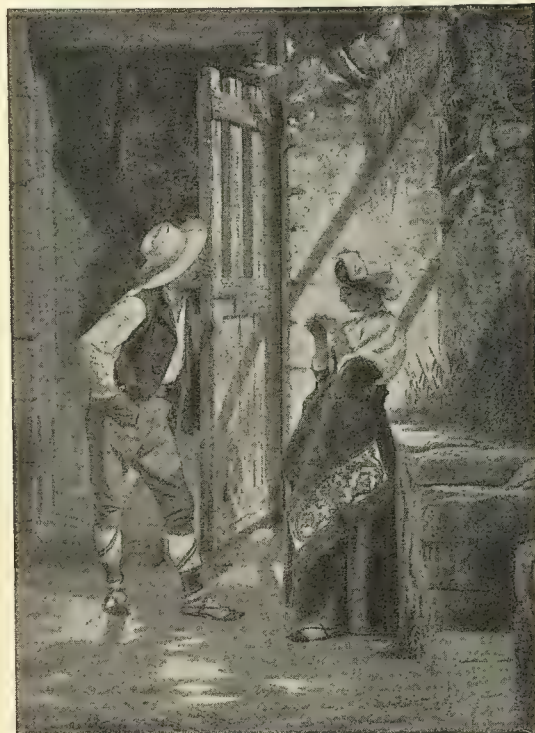


Рис. 713. Сорокинъ. Свиданіе.

всего 11 мѣсяцевъ, послѣ чего поступилъ въ Преображенскій полкъ. Онъ служилъ по министерству финансовъ, но, покинувъ это учрежденіе, отправился за границу, откуда и присылалъ на выставки рядъ тщательно написанныхъ картинъ, имѣвшихъ успѣхъ среди посѣтителей выставокъ и въ печати.

Сухоровскій, Марцелій Гавриловичъ, составилъ себѣ извѣстность „Nu“, особенно той голой женщиной, которая названа имъ „Нана“,—на мотивъ извѣстнаго романа Зола. Художникъ не довольствовался выставкой этой картины, но добавлялъ къ ней діорамные атрибуты—въ видѣ сброшеннаго на табуретку бутафорскаго платья, башмаковъ, чулокъ, корсетовъ и пр.

Сѣдовъ, Григорій Семеновичъ (1836—1886), написалъ рядъ мало-значительныхъ картинъ. Его „Васи-

лиса Мелентьева и Грозный“ много слабѣ мелодрамы Островскаго и Геденова того же названія.

Сѣровъ, Валентинъ Алексѣевичъ, сынъ извѣстнаго музыканта (род. 1865), — одинъ изъ крупнѣйшихъ талантовъ нашей школы. Онъ пишетъ смѣло, — иногда его письмо граничитъ съ неряшливой безшабашностью, но на ряду съ этимъ онъ создаетъ изумительные по жизненности образы. Помимо таланта, Сѣдовъ тонкій сатирикъ: онъ подмѣчаетъ въ своихъ оригиналахъ все отрицательное, достойное исключительнаго подчеркиванія, и подчеркиваетъ съ ловкостью профессиональнаго юмориста. Конечно, едва ли это можетъ его сдѣлать моднымъ живописцемъ; но какъ историкъ, фотографирующий портреты, какъ глубокий аналитикъ и психологъ—онъ незаменимъ.

Назвать Сѣрова только портретистомъ—нельзя. Его пейзажи (какъ, напримѣръ, „Октябрь“) очаровательны. Его „Черная корова“—chef d'oeuvre. Простота его письма заставляетъ забывать нѣкоторую жесткость и протокольность его замысла. Онъ одинаково смѣло берется за пастель, и за масляныя краски, и за уголь. Сѣровъ еще



молодѣ, и если энергія не оставитъ его, то онъ можетъ стать на первый планъ въ числѣ не только нашихъ, но и европейскихъ портретистовъ.

Сѣряковъ, Лаврентій Авксентьевичъ (1824—1881)—воспитанный въ батальонѣ военныхъ кантонистовъ, пѣвчій, военный писарь, флейтистъ, старшій дворникъ на Пескахъ, ученикъ Академіи Художествъ и наконецъ „граверъ Его Величества“—таковъ



Рис. 714. Сѣровъ. Портретъ. Пастель.

формуляръ этого человѣка. Его работы помѣщались въ заграничныхъ иллюстраціяхъ, какъ образцы гравюръ на деревѣ 60—70 годовъ. Въ Россіи онъ награвировалъ множество досокъ,—но въ большинствѣ случаевъ предоставлялъ рѣзать своимъ ученикамъ, а самъ только руководилъ ими, что и выражалось его штемпелемъ на гравюрахъ: „С. и К°“. Его портреты Энгра, Вирхова и др., сдѣланные и для западныхъ изданій—превосходны въ своемъ родѣ.

Тиммъ, Василій Ѳеодоровичъ, извѣстный рисовальщикъ, сыгравшій значительную





Рис. 715. Сѣровъ. Портретъ Н. А. Коровина.

Мы не имѣемъ свѣдѣній о томъ—живъ онъ или нѣтъ; извѣстно только, что онъ работалъ сорокъ лѣтъ подъ-рядъ, занимаясь живописью по фарфору. Родился онъ въ 1820 году.

роль въ художественномъ дѣлѣ. Онъ иллюстраторъ по существу. Начавъ слабыми иллюстраціями (между прочимъ, въ „Старускихъ литераторахъ“ имѣются его вещи, приписанныя официальными составителями выставки Брюллова — послѣднему, хотя ничего общаго въ манерахъ художниковъ нѣтъ), — онъ продолжалъ свое дѣло изданіемъ „Художественнаго Листка“, первый годъ котораго представляетъ много превосходныхъ рисунковъ, исполненныхъ литографіей. Листкомъ этимъ—какъ исторической хроникой событий, до сихъ поръ пользуются, какъ неисчерпаемымъ матеріаломъ. Въ началѣ 60-хъ годовъ Тиммъ переселился въ Германію.



Рис. 716. Сѣровъ. Пейзажъ.



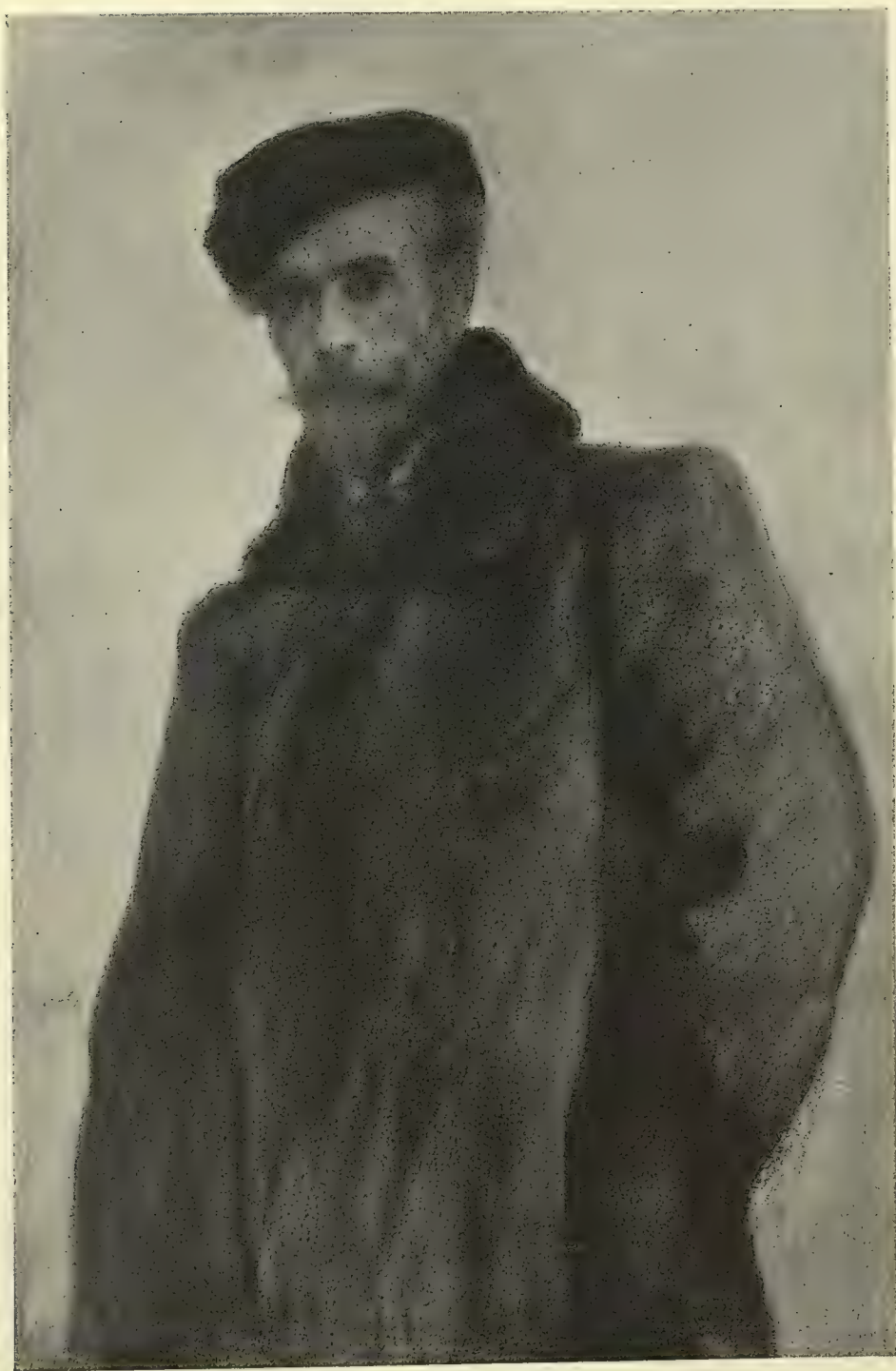


Рис. 717. Стровъ. Портретъ пейзажиста Левитана.



Толстой, гр. Федоръ Петровичъ (1783—1813)—одинъ изъ представителей фамили Толстыхъ, составившихъ славу русской литературы и искусства. Его воспитывали въ іезуитскомъ училищѣ, потомъ перевели въ кадетскій корпусъ; затѣмъ, въ 19 лѣтъ—онъ мичманъ флота, а потомъ—ученикъ Академіи Художествъ. 27-ми лѣтъ онъ поступаетъ на службу въ Монетный дворъ специалистомъ по медальернымъ работамъ. Въ 1822 году за свою дѣятельность онъ получаетъ огромную по тому времени пожизненную пенсію въ 3.000 р. Кромѣ медальерныхъ работъ и картинъ масляными



Рис. 718. Сѣровъ. Зима.

красками, онъ прославился своими контурными, чисто-академическими рисунками. Особенно извѣстны его работы къ „Душенькѣ“ Богдановича.

Трутовскій, Константинъ Андреевичъ (1826—1893)—составляетъ pendant Сверчкову. И Трутовскій пополнилъ талантомъ то, чего не могъ взять техникой. Его рисунки и картины—яркій примѣръ живого таланта, задавленнаго недостаткомъ техническаго образованія. Онъ наблюдателенъ, простъ, какъ хохоль склоненъ къ безпретенціонному разсказу,—но у него не хватаетъ внѣшнихъ силъ передать этотъ разсказъ. Какъ знатокъ помѣщичьяго быта, онъ могъ въ безконечной галлерей закрѣпить картины прошлаго. Его хватило только на рядъ посредственныхъ иллюстрацій къ баснямъ Крылова и на воспроизведеніе незначительныхъ анекдотовъ изъ помѣщичьей жизни. Его „Слѣпой музыкантъ“ по психологіи выше многихъ картинъ русской школы, прославленныхъ критикой.

Френцъ, Рудольфъ Федоровичъ—получилъ художественное образованіе въ Германіи и специализировалъ себя въ рисованіи охотничьихъ сценъ.





Рис. 719. Гр. Толстой. Иллюстрация къ «Душенькѣ» Богдановича. Третьяковская галерея въ Москвѣ.



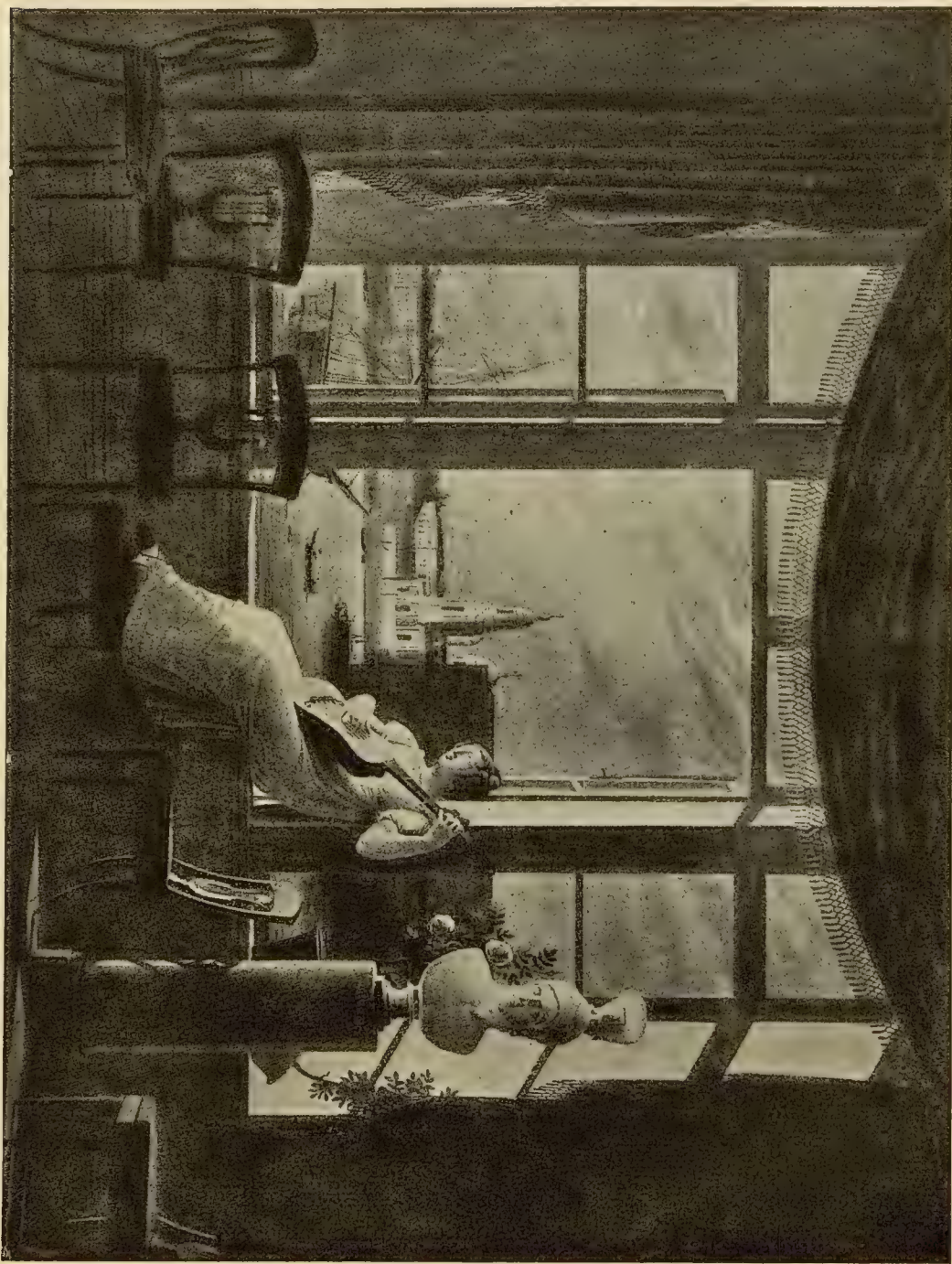


Рис. 720. Гр. Толстой. Лунная ночь. Третьяковская галерея въ Москвѣ.

Харламовъ, Алексѣй Алексѣевичъ, получилъ золотую медаль за „Блуднаго сына“, написаннаго, для своего времени, прекрасно. Посланный за границу, онъ скопировалъ Рембрантовскую „Лекцію анатоміи“ для Академіи Художествъ,—но затѣмъ не далъ ни одного самостоятельнаго крупнаго произведенія. Можно отмѣтить его „Урокъ музыки“, скомпонованный не то во французскомъ, не то въ нѣмецкомъ жанрѣ, пор-

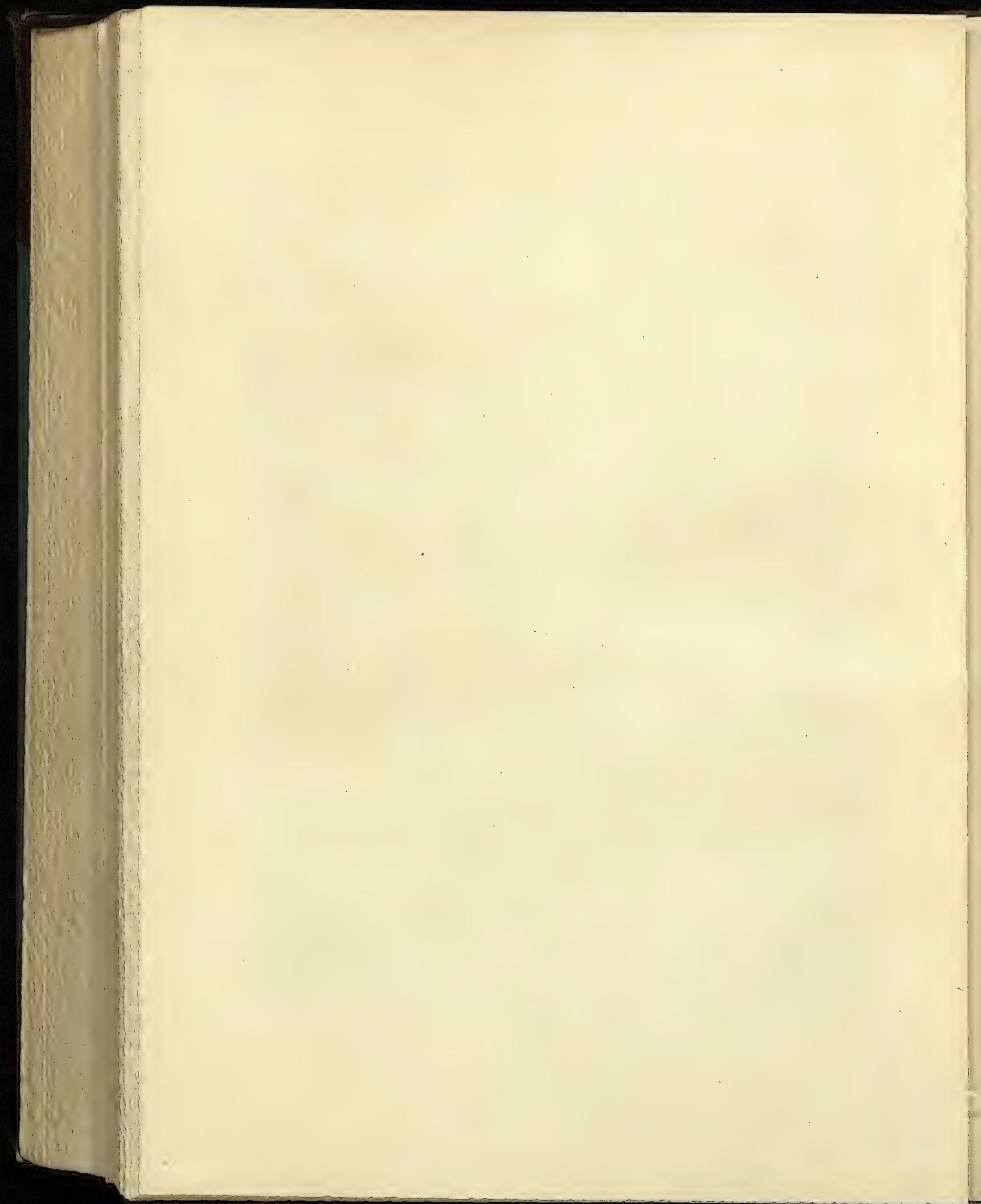




Петръ Соколовъ Терпигоревъ (Сергѣй Атава).

Музей Императора Александра III.







треть Тургенева — и безчисленное множество головок какой-то дѣвочки-брюнетки, которыми были наводнены въ теченіе долгихъ лѣтъ передвижныя выставки.

Худяковъ, Василій Григорьевичъ (1826—1871), жанристъ, иконописецъ и историческій художникъ. Его „Свиданіе“ написано совершенно въ Брюлловской манерѣ. Огромная картина, относящаяся къ кандіотскому возстанію и изображающая семью кандіотовъ, ожидающихъ парохода „Аркадіонъ“ (выставка 1867 г.), не произвела никакого впечатлѣнія. Послѣдняя его картина: „Кончака оставляетъ Казань“ — была



Рис. 721. Трутовскій. Пастухъ. Басня Крылова.

единодушно не одобрена печатью и ускорила своимъ неуспѣхомъ преждевременную кончину художника.

Цюнглинскій, Иванъ Францовичъ, по окончаніи въ 1881 г. курса Академіи, увлекся *plein air*омъ. Какъ протестъ противъ анилиновой черной техники нашихъ художниковъ, его работы имѣютъ значеніе. Болѣе другихъ картинъ возбудила вниманіе его фантастическая композиція: „Марія Потоцкая въ гаремѣ Бахчисарая“.

Чернышевъ, Алексѣй Филипповичъ (1823—1863), наблюдательный жанристъ, — предшественникъ Перовыхъ и Маковскихъ.

Чистяковъ, Павелъ Петровичъ, несмотря на то, что не далъ за всю свою пятидесятилѣтнюю дѣятельность и десятки картинъ, оставить значительный слѣдъ въ искусствѣ, какъ серьезный преподаватель и большой знатокъ искусства. Изъ его работъ можно назвать двѣ программы: „Патріархъ Гермогенъ отказывается писать начальникамъ земскаго ополченія о распущеніи войска“ (рис. 724) и „Софья Витов-



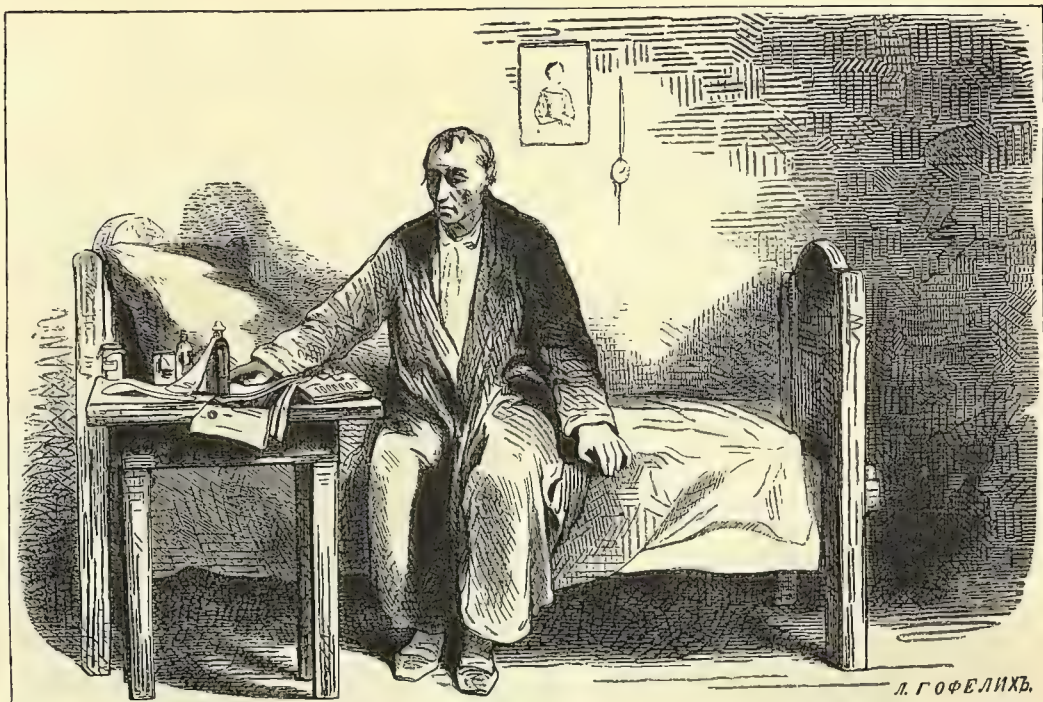


Рис. 722. Трутовскій. Бѣлка. Басня Крылова.



Рис. 723. Чернышевъ. Шарманщикъ. Румянцовскій музей въ Москвѣ.





Рис. 724. Чистяковъ. Патріархъ Гермогенъ и поляки. Музей Академіи Художествъ.



Рис. 725. Шварць. Іоаннъ Грозный у трупа сына. Третьяковская галерея.





Рис. 726. Яюий. Приваль арестантовъ. Третьяковская галерея въ Москвѣ.



товна на свадьбѣ Василя Темнаго срываеъ поясъ съ Василя Косого“. Посланный за границу, онъ написалъ „Нищаго“; потомъ, много лѣтъ спустя, выставилъ „Старика-боярина“ — и на этомъ прекратилъ свою дѣятельность. Друзья его говорили объ огромной картинѣ „Смерть Мессалины“, которую художникъ писалъ много лѣтъ подъ-рядъ, — но выставка ее такъ и не увидѣла.

Чумаковъ, Федоръ Петровичъ, авторъ многихъ иконъ и игривыхъ женскихъ головъ. Его „Спаситель и богатый юноша“, находящійся въ циркулѣ Академіи — сухая картина, хотя и давшая званіе художнику.

Шампинъ, Петръ Михайловичъ (1811—1892), ректоръ академіи, историческій живописецъ, ставившій ученикамъ идеаломъ композиціи Пуссена. Самъ писалъ наивно-плохо и больше былъ занятъ фабрикаціей иконостасовъ. Къ новой школѣ онъ относился пренебрежительно, хотя какъ техникъ-преподаватель былъ выше многихъ своихъ коллегъ.

Шарлеманъ, Адольфъ Іосифовичъ (1826—1901), авторъ безконечнаго количества историческихъ композицій, сдѣланныхъ имъ по заказу разныхъ иллюстрированныхъ изданій. Лучшія его вещи были гравированы на стали для „Сѣвернаго Сіянія“ Генкеля въ 1861—64 годахъ, — хотя онъ условны и сработаны въ нѣмецкомъ вкусѣ. Гораздо лучше его акварельные наброски и виньетки, дѣланные по случаю полковыхъ празднествъ, юбилейныхъ обѣдовъ, придворныхъ баловъ и пр. Картины его очень слабы; фрески — недурны, но сильно напоминаютъ Зичи.

Шварцъ, Вячеславъ Григорьевичъ (1838—1869), человекъ дѣйствительнаго таланта, но почти самоучка. Урывками, между университетскими занятіями, онъ посѣщалъ Академію, урывками занимался археологіей, урывками учился въ Парижѣ у Мессонье. Но въ немъ — несмотря на нѣмецкую кровь — было чутье проникновенія въ старину, — и московскіе бояре нерѣдко подъ его карандашомъ выливались въ типичные образы. Къ сожалѣнію, онъ не уловилъ въ нихъ политиковъ и государственныхъ людей, нерѣдко начетчиковъ, а иногда и западниковъ. У него сплошь — мужичья, грубая масса; кафтаны сидятъ мѣшками, выраженіе лицъ заспано и тупо. Тѣмъ не менѣе, пользуясь совѣтами археолога Прохорова, онъ сумѣлъ превосходно изучить внѣшнюю показную сторону быта, чему немало способствовалъ и заказъ отъ дирекціи театровъ — сдѣлать рисунки для „Смерти Іоанна Грознаго“, трагедіи гр. А. К. Толстого. Конечно, Шварцъ не чуждъ и ошибокъ, его высокія горлатныя шапки въ эпоху Грознаго — чистѣйшій анахронизмъ. Изъ его рисунковъ слѣдуетъ отмѣтить рядъ иллюстрацій къ „Князю Серебряному“, „Слову о полку Игоревѣ“, „Кушчу Калашникову“ Лермонтова и др. Изъ картинъ особенно слѣдуетъ отмѣтить четыре: „Гонецъ XVI вѣка“, „Грозный у трупа сына“, „Царскій поѣздъ на богомольѣ“ и „Никонъ въ ссылкѣ“. Последняя картина особенно интересна и стоитъ безконечно выше цѣлаго ряда историческихъ композицій, появляющихся въ теченіе сорока лѣтъ послѣ его смерти, какъ слѣпое ему подражаніе.

Якобій, Валерій Ивановичъ, родился въ 1834 г., умеръ въ 1902 г. Начало его художественной извѣстности напоминало фейерверкъ: настолько онъ былъ вознесенъ за ученическую свою картину: „Партія арестантовъ на привалѣ“ (рис. 726). По правдѣ сказать, она такъ и осталась лучшею его вещью, и все, что дѣлалось имъ позднѣе, было значительно слабѣе. Еще первая его картина: „Смерть Робеспьера“ имѣетъ, несмотря





Рис. 727. Якобъ. Сладба въ ледяномъ домѣ на Невѣ при императрицѣ Аннѣ Іоанновнѣ. Музей Александра III въ С.-Петербургѣ.



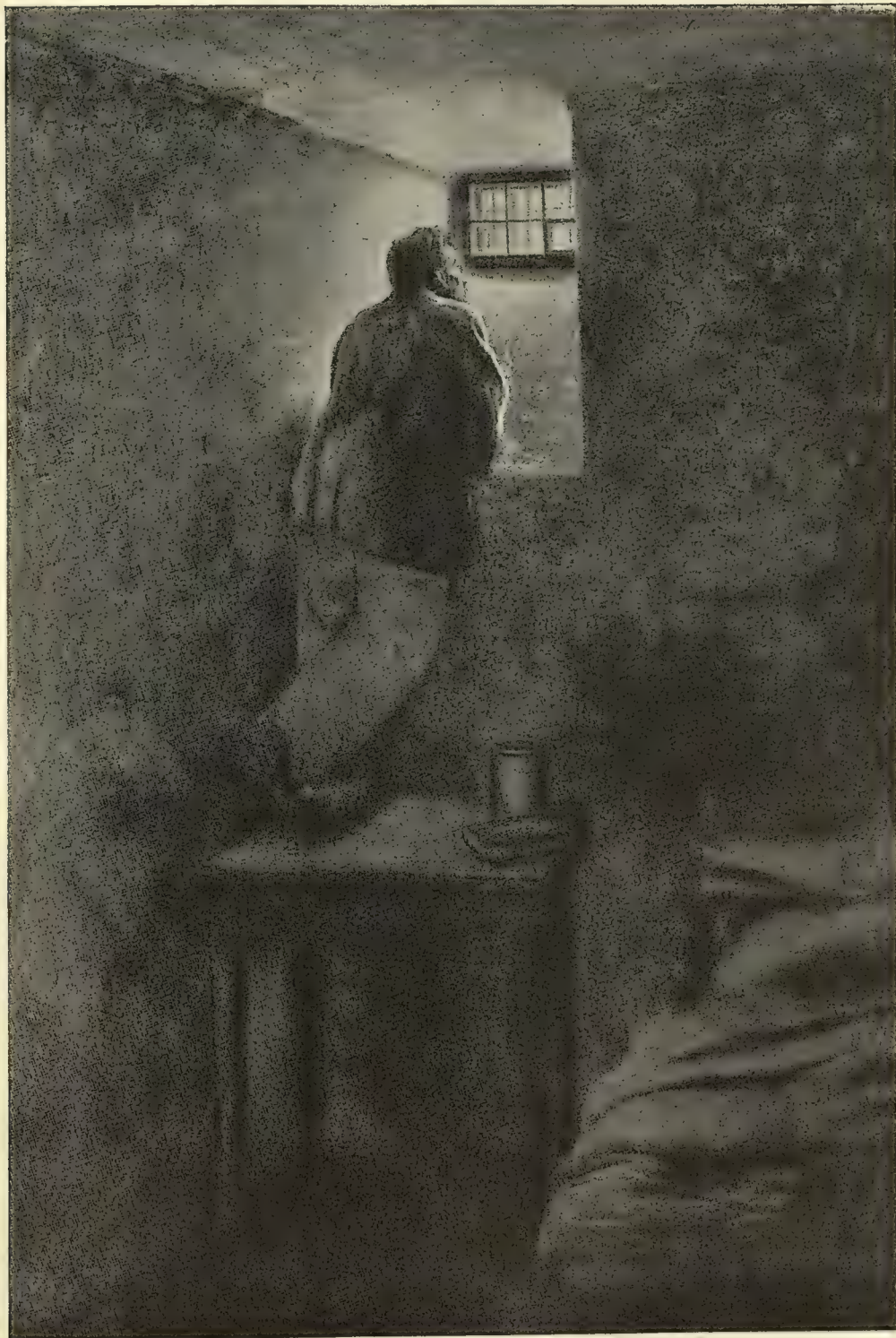


Рис. 728. Ярошенко. Заключенный. Третьяковская галлерея в Москвѣ.



на театральную сочиненность, много интереснаго въ замыслѣ, — но дальнѣйшія его работы — просто историческіе анекдоты или казенные парады. Что его заинтересовало въѣкъ императрицы Анны — это превосходно (иные критики именно и ставили художнику въ укоръ — зачѣмъ онъ привязался къ XVIII вѣку!), — давно было пора сложить на чердакъ боярскія пубы и взяться за стиль Людовика XIV, навязанный татарско-нѣмецкому двору чуть ли не сенатскими указами. Но Якобій въ своемъ „Утрѣ въ покояхъ Анны“ далъ пошловатенькую сцену, главное — очень плохо написанную; тенденція автора дошла до того, что онъ Тредьяковского поставилъ рядомъ съ попутаемъ. Еще плоше были: „Арестъ Бирона“, „Биронъ подслушиваетъ Волынского“, „Утро послѣ свадьбы въ ледяномъ домѣ“ (рис. 727) и „Открытие Академіи Художествъ“. Якобій былъ посредственный колористъ и еще болѣе плохой рисовальщикъ; онъ понималъ красоту красокъ въ томъ, что чередовалъ свѣтло-розовое пятно съ свѣтло-голубымъ, свѣтло-голубое съ свѣтло-зеленымъ и т. д. Это не помѣшало быть ему профессоромъ и съ 1870 года преподавать въ академическихъ классахъ.

Ярошенко, Николай Александровичъ, — умный, развитой художникъ, ударившійся чрезмѣрно въ публицистику и, къ сожалѣнію, весьма посредственный техникъ (1846—1898). Онъ оставилъ нѣсколько недурныхъ портретовъ, тепло написанную картину: „Заклоченный“ (рис. 728) и цѣлый рядъ весьма слабыхъ по исполненію картинъ: „Невскій проспектъ“, „Курсистка“, „Всюду жизнь“ и пр. Въ девяностыхъ годахъ Ярошенко сталъ писать лучше, но смерть унесла его еще далеко не старымъ человекомъ. Онъ былъ типичнымъ представителемъ семидесятыхъ годовъ и любимцемъ молодежи. Въ его произведеніяхъ чувствуется струя примиренія, которой пропитаны всѣ творенія Достоевскаго.

## II.

### Пейзажисты.

Вторая половина XIX вѣка въ пейзажной живописи еще сильно чувствовала на себѣ условный гнетъ Воробьевской школы: манерность и картинность, завѣщанную Воробьевымъ, — желаніе подстричь и подбритъ природу подъ свой вкусъ, — найти такую точку зрѣнія, которая передавала бы не существенный характеръ даннаго пейзажа, а сообщала этому пейзажу преднамѣренное освѣщеніе — пріятное для публики. Но уже ученики Воробьева почувствовали желаніе встряхнуться и уйти отъ рутины. Уже у барона Клодта (М. К.), Лагорио, Лебедева сознательно проснулось желаніе забросить панорамныя перспективы и встрѣтиться съ природой интимно и глазъ-на-глазъ. Васильевъ — не Богъ вѣсть какой техникъ, но тонкій психологъ пейзажа, понявшій его душу, Саврасовъ, проникшій въ тайну апрѣльскаго дыханья, Куинджи, заставившій краски свѣтиться, Шишкинъ, научившій рисовать пейзажъ, а не только писать, — всѣ они привели насъ къ той интимной „чеховской“ прелести пейзажа, которая имѣетъ наиболѣе совершеннымъ представителемъ Левитана.

На границѣ первой и второй половины XIX вѣка стоитъ фантастическій художникъ-гигантъ — Айвазовскій, написавшій нѣсколько тысячъ очень посредственныхъ, почти лубочныхъ картинъ и наряду съ этимъ создавшій нѣсколько десятковъ



поразительныхъ по необычайному лиризму полотенъ, вровень съ которыми можетъ стать только Тёрнеръ съ своей стихійной мощью.

Айвазовскій, Иванъ Константиновичъ (1817—1900), былъ по рожденію армя-



Рис. 729. Айвазовскій. Море въ лунную ночь.

нинъ. Ребенкомъ онъ игралъ на берегу своей родной Феодосіи, и съ дѣтства въ его душу запала изумрудная игра черноморскаго прибоя. Впослѣдствіи, сколько бы онъ ни писалъ какихъ морей, все у него получалась прозрачная зеленая вода съ лиловатыми кружевами пѣны, свойственная его родному Евксинскому Понту. Шестнадцатилѣтнимъ юношей его свезли въ Академію. Тамъ его принялся обучать перспективѣ Воробьевъ, но, вѣроятно, уроки не пошли на пользу: Айвазовскій до конца



своихъ дней не имѣлъ никакого представленія о перспективѣ и нерѣдко въ одной картинѣ проводилъ три или четыре горизонта. Французъ Таннѣръ познакомилъ его съ тѣрнеровской манерой работы,—въ 1837 году молодой художникъ уже получаетъ золотую медаль за „Этюдъ воздуха надъ моремъ“. Это было его первымъ успѣхомъ. Онъ написалъ въ теченіе 80-ти лѣтъ множество картинъ, изъ которыхъ, какъ сказано выше, многія превосходны. Недаромъ Ге называлъ его создателемъ пейзажа.



Рис. 730. Айвазовскій. Неаполь.

Но, не зная линейной перспективы, онъ съ необычайною правдою передавалъ перспективу воздушную. Кромѣ него, едва ли найдется художникъ, который умѣлъ бы такъ передавать воздухъ между стѣнами горъ и зрителемъ, который такъ бы писалъ прозрачные утренніе туманы и штили. Легкія воздушныя кучевыя облака онъ писалъ такъ, что, несмотря на ихъ клубящуюся массу, не чувствовалось тѣхъ мазковъ, которые даютъ характеръ гипсовыхъ кучъ на картинахъ другихъ, весьма талантливыхъ художниковъ. Рисунокъ волны, быть-можетъ, у него слишкомъ одно-



образенъ, но въ иныхъ случаяхъ зыбь передавалась безподобно. Почти всѣ картины написаны имъ неровно. Превосходно схваченъ тонъ мокраго, наглаженного приливами песка, а рядомъ — вмѣсто травы — какая-то зеленая стриженная шерсть. Суда его, помимо перспективы, нерѣдко страдаютъ оснасткой: моряки не разъ говорили о неправильномъ ходѣ его парусныхъ судовъ и о невозможности такъ лавировать противъ вѣтра, какъ лавируютъ его суда. Лучшими его мотивами, по-моему, слѣдуетъ



Рис. 731. Айвазовскій. Ніагара.

назвать сѣрые влажные деньки надъ едва колышущимся сѣвернымъ моремъ. Въ южныхъ краскахъ онъ часто пересаливалъ, и солнце у него все-таки, несмотря на чисто-тёрнеровскую смѣлость, было условнымъ и заспаннымъ. Затѣмъ, какъ я сказалъ уже, очаровательны его итальянскіе туманы и ближе къ натурѣ, чѣмъ попытки всѣхъ другихъ художниковъ. Очаровательно передано то ощущеніе розово-молочнаго воздуха, сквозь густую пелену котораго свѣтитъ утреннее золотисто-алое солнце, давая отъ предметовъ блѣдно-голубыя, длинныя тѣни. Предметы уходя въ молочную дымку, теряютъ контуры, и кажется, что черезъ какихъ-нибудь сто сажень — конецъ міра, какое-то космическое пространство безъ границъ и предѣловъ. Но въ верхнихъ слояхъ туманъ рѣже, и присмотрѣвшійся глазъ вдругъ опредѣляетъ въ его





Рис. 732. Бегровъ. Биржевая набережная въ Петербургѣ. Акварель.



Рис. 733. Бенуа. Анануръ. Музей Александра III въ С.-Петербургѣ.



розовомъ пухѣ, гдѣ-то на-  
верху, слабый, какъ при-  
зракъ, контуръ огромной  
горы, вознесшейся надъ  
заливомъ: это — Везувій.  
Разъ поймавъ его очерта-  
нія, вы уже заставляете  
его проступать передъ  
вами, теряя его только на  
нѣсколько мгновений. У  
Айвазовскаго въ его луч-  
шихъ картинахъ то же:  
линіи горъ то пропадаютъ,  
то чувствуются,—до того  
неуловимо-нѣжны краски  
этого тумана. Къ сожа-  
лѣнію, я не помню изъ  
нѣсколькихъ тысячъ ви-  
дѣнныхъ мною картинъ  
Айвазовскаго восхода  
солнца на Босфорѣ и на  
Эльбрусѣ, а между тѣмъ  
это — лучшіе по красотѣ  
восходы въ Европѣ.



Рис. 734. Богаевскій. На вершинахъ горъ.



Рис. 735. Боголюбовъ. Взморье близъ Петергофа. Третьяковская галлерей.



Ночи на картинахъ Айвазовскаго фосфоричны. Въ его отблескахъ на водѣ чувствуется отблескъ свѣта Иванова червячка, что-то таинственное, спокойное, манящее. Особенно хороши бываютъ нѣкоторые переливы свѣта, когда онъ изображаетъ лунный восходъ, когда чувствуется въ облакахъ розоватость, позолоченная по краямъ сосѣдствомъ луны.

Но зато какъ плохи его хаты, дороги, сады, строенія! Это—перѣдко ребяческія картинки безъ техники, безъ знанія, безъ наблюдательности. Съ натуры онъ писалъ мало, больше по памяти. Его быстрота была анекдотична. Еще карикатуристъ Нова-



Рис. 736. Боголюбовъ. Эскизъ изъ альбома.

ховичъ изображалъ его летящимъ на паровозѣ мимо безконечнаго полотна и рисующимъ по дорогѣ свои марины. Дѣятельность его была исключительная. Къ пятидесяти годамъ онъ написалъ двѣ тысячи большихъ картинъ, а въ послѣднюю четверть вѣка—еще три тысячи. Всѣхъ же писанныхъ масломъ холстовъ и досокъ, по его собственному счету, должно быть не менѣе двадцати тысячъ. Когда онъ праздновалъ въ 1887 г. пятидесятилѣтіе своей дѣятельности, тѣмъ лицамъ, которыя поздравляли его и сочувствовали его дѣятельности, онъ написалъ въ подарокъ сто сорокъ маленькихъ маринъ, изъ которыхъ многія были превосходны. Работа эта была исполнена имъ въ двѣ недѣли, въ хмурую петербургскую погоду, въ тѣ немногіе часы, когда окна его номера давали свѣтъ въ небольшую комнату, обращенную въ мастерскую.

Однажды онъ хотѣлъ показать ученикамъ-пейзажистамъ, какъ онъ работаетъ. Ему приготовили двухаршинный холстъ, даже, кажется, нѣсколько шире. Выдавивъ на палитру нѣсколько красокъ и проведя линейкой черту горизонта, онъ началъ писать съ лѣваго угла внизъ, сразу накладывая нужные тона и сливая ихъ большой кистью. Онъ изображалъ зыбь послѣ бури. На небѣ—сѣрыя тучи. Вдали—накренившійся на-бокъ корабль, ближе—лодка съ экипажемъ. Волны зелено-сѣрыя,



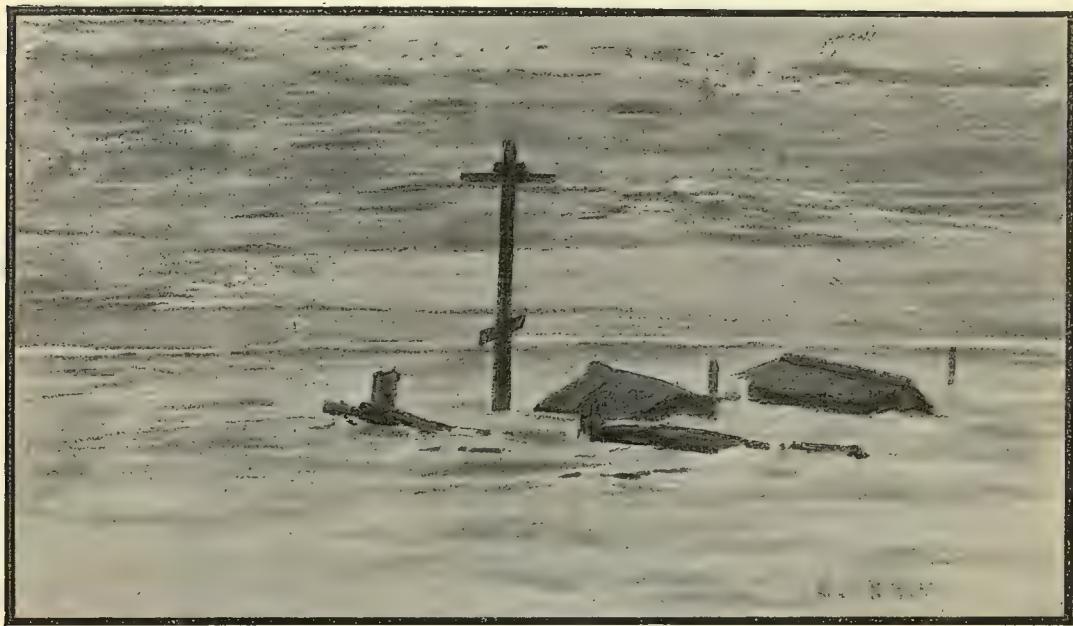


Рис. 737. Борисовъ. Плавучій ледъ въ Бѣломъ морѣ.

прозрачныя, холодныя. Картина была кончена въ теченіе часа сорока пяти минутъ. Тутъ не было „фокуса“: большинство картинъ именно такъ писалось художникомъ. Его „Хаосъ“, что въ музеѣ Александра III, изготовленъ въ одно утро. Картину, написанную въ классѣ, Айвазовскій подарилъ ученикамъ, въ пользу ихъ кассы, и черезъ нѣсколько дней ее продали за двѣ тысячи, если не за двѣ съ половиной.



Рис. 738. Борисовъ. На моржа,





Рис. 739. Васильевъ. Дубовая роща. Акварель.



Рис. 740. Васильевъ. Отпель. Третьяковская галлерея въ Москвѣ.





Рис. 741. Гефтлеръ. Кронштадтскій рейдъ.



Рис. 742. Грабарь. Сентябрскій снѣгъ.





Рис. 743. Лубовский. Прилив. Музеи Александра III въ С.-Петербургѣ.





Рис. 744. Егорновъ. Нормандскій берегъ.

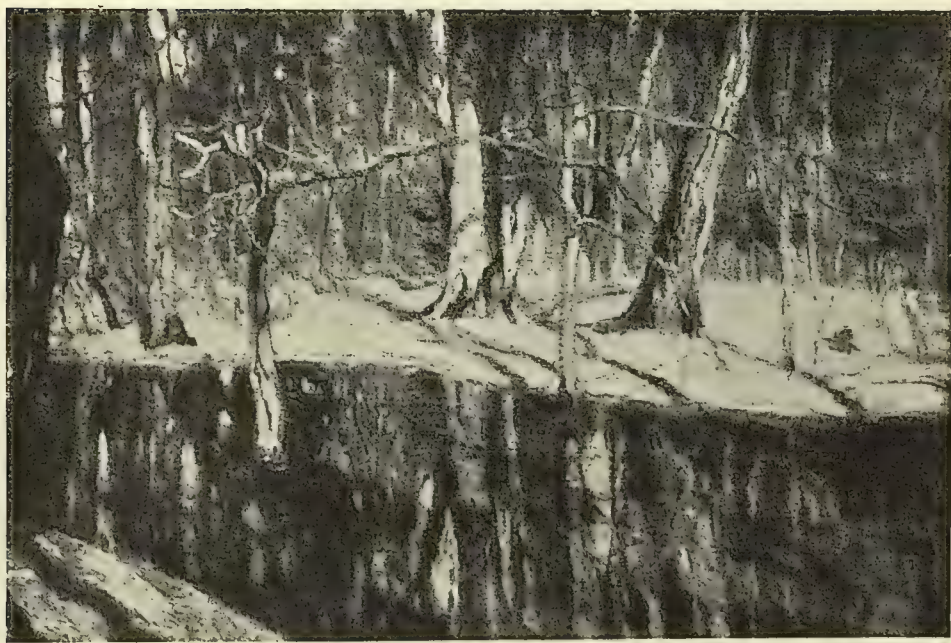


Рис. 745. Жуковскій. Въ лѣсу.





Рис. 746. Зарубинъ. Городокъ.

Онъ имѣлъ слабость — оживлять пейзажъ фигурами. Это не скверный каламбуръ, но фигуры у него выходили дѣйствительно слабыми. Онъ по торопливости, или по привычкѣ все писать „отъ себя“, изображалъ грубыхъ игрушечныхъ людей, неестественныхъ лошадей, странныхъ воловъ и овецъ. Онъ любилъ мифологическіе



Рис. 747. М. К. Клодтъ. Дубовая роща. Румянцовскій музей въ Москвѣ.



сюжеты, и его Нептуны, Зевсы и сирены способны возмутить самого невзыскательнаго зрителя.

Одно время — именно въ шестидесятыхъ годахъ — Айвазовскій вынесъ немало гоненій отъ критики. Надъ нимъ издѣвались, говорили, что онъ пишетъ подносы, смѣялись надъ его фигурами, надъ его ошибками. Какъ на грѣхъ, онъ выставялъ нелѣпно-феерическія картины въ родѣ „Взрыва парохода Аркадіонъ“, котораго онъ, конечно, не видѣлъ, или аллегорическіе холсты на тему нашей войны съ турками. Его необдуманная поспѣшность въ этихъ аллегоріяхъ вела къ курьезнымъ ошибкамъ: напримѣръ, луна получала свѣтъ не отъ солнца, а съ другой стороны — противоположной. Но потомъ все это перемололось, и къ юбилею его все-таки всѣ сошлись на несомнѣнной истинѣ: что онъ всю жизнь былъ поэтомъ въ лучшемъ значеніи слова и искалъ въ натурѣ эту поэзію.

Аммосовъ, Сергій Николаевичъ (1837—1886), писалъ недурные пейзажи. Особенно памятна любителямъ его „Степь“, появившаяся на первой передвижной выставкѣ 1871 г.

Бажинъ, Николай Николаевичъ, экспонировалъ на передвижныхъ выстав-

кахъ. Но главная его сила въ иллюстраціяхъ. Въ иллюстрированномъ изданіи „Мертвыхъ душъ“ Гоголя онъ далъ цѣлую серію поразительныхъ по вѣрности картинъ русской природы. Бажинъ писалъ и декорации.

Беггровъ, Александръ Павловичъ, — маринистъ и перспективный художникъ, постоянный сочленъ передвижниковъ. Въ художникѣ этомъ что-то не русское, хотя онъ нерѣдко беретъ за изображеніе Петербурга и его окрестностей. Тщательно передавая натуру, Беггровъ мало стремится къ выискиванію оригинальныхъ мотивовъ (какъ, напримѣръ, Остроумова), и потому нерѣдко его виды напоминаютъ раскрашенные открытыя письма изъ серіи „виды городовъ“.

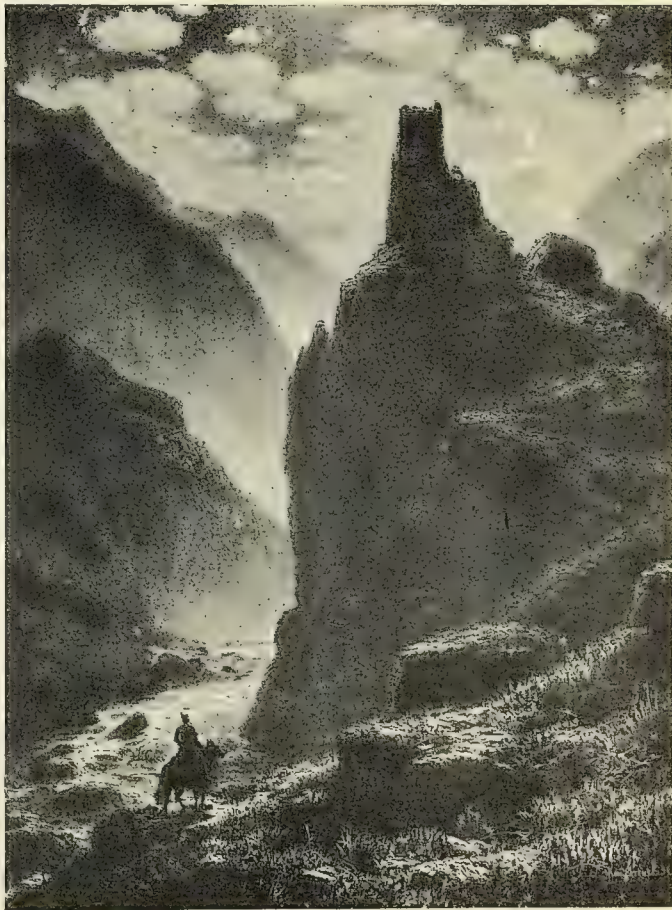


Рис. 748. Кондратенко. Въ тѣснинахъ Дарьяла.



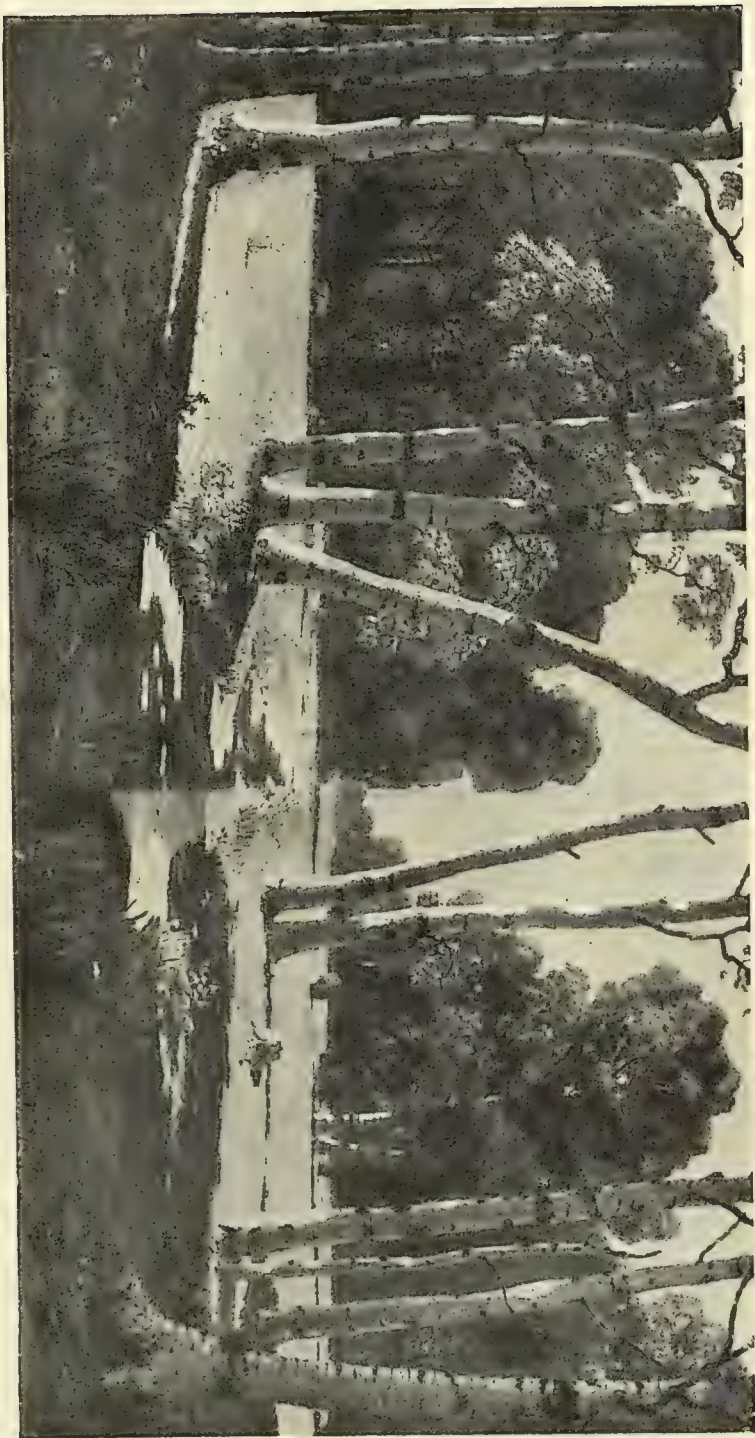


Рис. 749. Кундажи. Березовая роща. Третьяковская галерея в Москве.



Бенуа, Альбертъ Николаевичъ. Очень сильный акварелистъ, хотя кончилъ курсъ въ Академіи архитекторомъ. Много путешествовалъ и привезъ немало превосходныхъ работъ—впечатлѣній Африки и Азіи. Родился въ 1852 г.

Богаевскій, Константинъ Ѳеодоровичъ, ученикъ Куинджи, начавшій въ его манерѣ, а затѣмъ перешедшій въ условную стилизацію.

Борисовъ, Александръ Алексѣевичъ,—авторъ коллекціи этюдовъ, изображающихъ Сѣверный Ледовитый океанъ. 62 его вещи находятся въ Третьяковской галлерей.



Рис. 750. Лебедевъ. Видъ въ окрестностяхъ Альбано. Румянцовскій музей въ Москвѣ.

Борисовъ-Мусатовъ, Викторъ Елпидифоровичъ (1870—1905),—яркій образчикъ новаго направленія въ пейзажной живописи. Умеръ, далеко не сказавъ свое послѣднее слово.

Боголюбовъ, Алексѣй Петровичъ (1824—1896),—маринистъ, котораго почему-то при жизни всегда называли конкурентомъ Айвазовскаго. Между тѣмъ ничего общаго оба художника не имѣютъ. Боголюбовъ—суховатый, опытный протоколистъ, Айвазовскій — поэтъ-фантазеръ. Боголюбовъ писалъ грубыми мазками, какъ бы подбиралъ мозаичные камни; Айвазовскій—все сливалъ въ одну дымчатую прозрачную туманность. Общее между ними — сюжеты: оба рисовали морскія баталіи и аваріи, бури,





Рис. 751. Левитанъ. Надъ вѣчнымъ покоемъ.

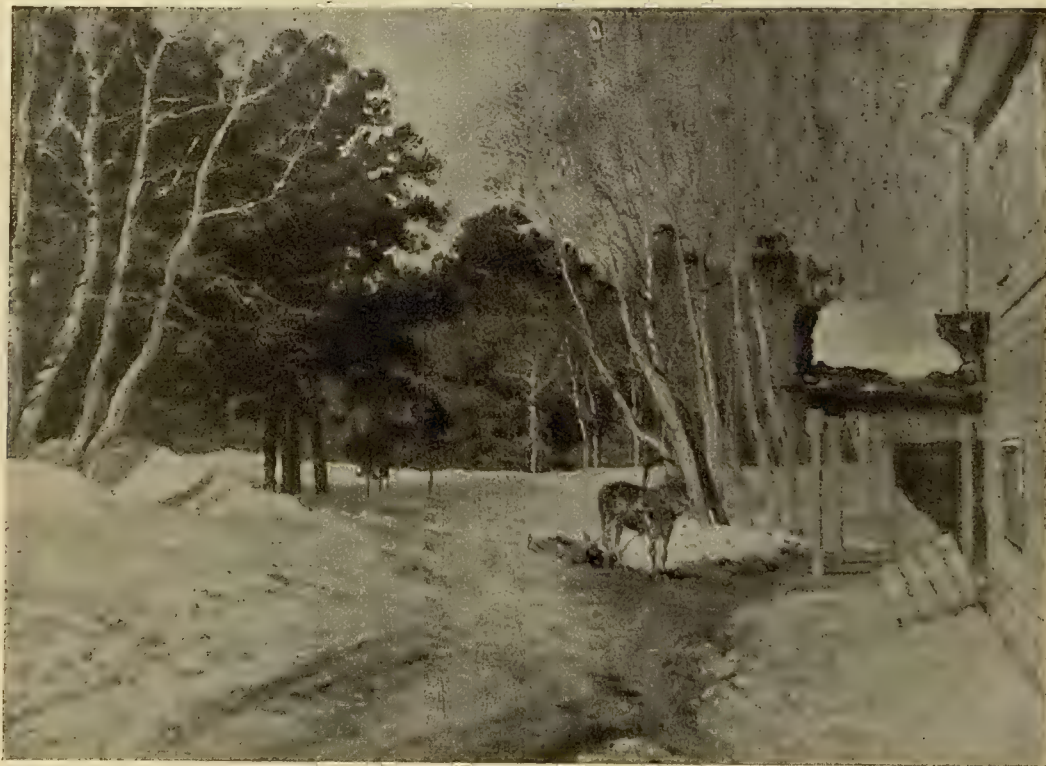


Рис. 752. Левитанъ. Мартъ. Третьяковская галерея въ Москвѣ.





Рыловъ. Зима.



Рѣрихъ. Заморскіе гости.

Собственность Государя Императора.



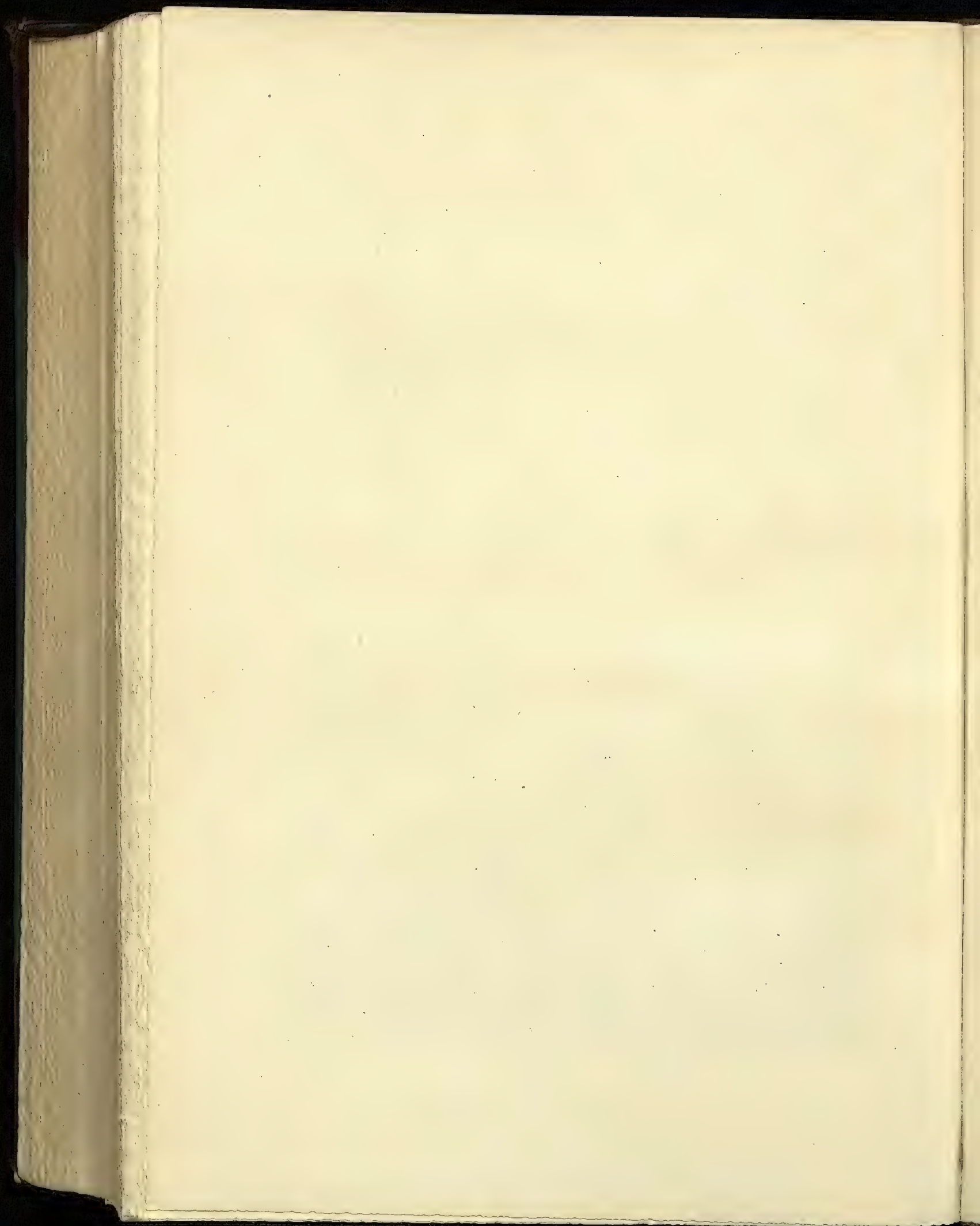






Рис. 752. Левитанъ. Тихая обитель.



Рис. 753. Левитанъ. Лѣтній вечеръ.





Рис. 754. Левитанъ. Буря-дождь.



виды городовъ и пр. Боголюбовъ обладалъ хорошимъ рисункомъ, и его альбомные карандашные рисунки очень цѣнятся любителями. Имъ основанъ въ Саратовѣ „Раднщевскій музей“. Изъ картинъ его очень эффектна „Ярмарка въ Амстердамѣ“, находящаяся въ музеѣ Александра III.

Васильевъ, Федоръ Александровичъ (1850—1873) — талантливый художникъ, рано погибшій для искусства. Двадцати лѣтъ онъ былъ почтальономъ въ петербургскомъ почтамтѣ; потомъ онъ поступилъ въ рисовальную школу и, познакомившись



Рис. 755. Остроуховъ. Сиверко.

съ И. И. Шишкинымъ, началъ учиться у него. Ему было 20 лѣтъ, когда онъ выставилъ „Оттепель“, явившуюся прототиномъ безчисленныхъ картинъ на ту же тему. Въ дальнѣйшихъ работахъ онъ умѣлъ разнообразить свои мотивы и, не повторяясь, въ каждомъ новомъ холстѣ давалъ новый мотивъ. Таковы его „Мокрый лугъ“, „Болото“, „Полдень“. Заболѣвъ чахоткой, онъ перѣхалъ въ Крымъ и тамъ скончался. Превосходна его неоконченная картина „На Волгѣ“, въ которой чувствуется уже большой мастеръ. Пріятели, быть-можетъ, слишкомъ вознесли его, поставивъ во главѣ всего новаго движенія пейзажа, — но и тѣ презрительные отзывы о немъ, которые раздаются изъ среды художниковъ новѣйшей школы — тоже пристрастны.

Васильковскій, Сергій Ивановичъ, любитъ больше всего писать украинскія степи. Холсты и дощечки у него небольшихъ размѣровъ — иногда почти миниатюры. Пробовалъ онъ рисовать и фигуры, но мало-удачно, — хотя фигурки, оживляющія пейзажъ, иногда у него очень живы.

Васнецовъ, Аполлинарій Михайловичъ — одинъ изъ крупнѣйшихъ представителей новаго пейзажа. Глубоко проникаясь настроеніемъ, если онъ и уступаетъ въ технику





Рис. 756. Пурвить. Ночь.



Рис. 757. Святославскій. Начало весны. Третьяковская галерея въ Москвѣ.



Левитану, то шире его по задачамъ. Его широкія сибирскія панорамы дышатъ несомнѣнной элегіей. Террасы горъ, задумчивыя тайги, безконечные океаны лѣсовъ, грозныхъ, таинственныхъ, могучихъ, переданы имъ съ рѣдкой силой. Въ немъ сливается иногда Левитанъ съ Бѣклиномъ — и порою размахъ его кажется титаническимъ. Въ послѣднее время онъ сталъ воскрешать старую царскую Москву, превосходно пользуясь археологическими данными и создавая интересныя декорации, которыя, несмотря на сказочность, почему-то кажутся правдивыми и заставляютъ вѣрить въ то, что Москва была именно такою. (Его работы см. въ главѣ „Русь“).

Верещагинъ, Петръ Петровичъ (1836—1886), написалъ множество картинъ, изображающихъ панораму Камы, южнаго берега Крыма, Кавказа и т. д. Лучшими его вещами слѣдуетъ назвать камскіе этюды, особенно виды по рѣкѣ Чусовой.

Вилье, Михаилъ Яковлевичъ—одинъ изъ лучшихъ акварелистовъ своего времени, написалъ громадную коллекцію перспективныхъ видовъ. Его нерѣдко смѣшиваютъ съ однофамильцемъ Вилье-де-л'Иль-Адамомъ, Эмилиемъ Самуиловичемъ (1843—1889)—недурнымъ акварелистомъ-самоучкой.

Волковъ, Ефимъ Ефимовичъ,—неизмѣнный участникъ каждой передвижной выставки, дающій каждый годъ цѣлую коллекцію самыхъ разнообразныхъ мотивовъ. Особенно онъ облюбовалъ туманныя осеннія утра.

Гефтеръ, Карлъ Эдуардовичъ,—рано похищенный у искусства недутомъ живописецъ рѣчныхъ побережій и портовъ. Нѣкоторыя его акварели весьма экспрессивны.

Галимскій, Владиміръ Михайловичъ, академикъ. Въ музеѣ Александра III его „Въ лѣсу“

Горавскій, Аполлинарій Гиляріевичъ—не только пейзажистъ, но и портретистъ. Въ его пейзажахъ болѣе настроенія, чѣмъ у многихъ специалистовъ-пейзажистовъ.

Гоголинскій, Нилъ Алексѣевичъ—авторъ многихъ картинъ и лѣсныхъ этюдовъ. Въ музеѣ Александра III десять его вещей.

Грабаръ, Игорь Эмануиловичъ, пейзажистъ и художественный критикъ. Вѣчный искатель новыхъ путей и новыхъ манеръ въ живописи. Подчасъ оригиналенъ и смѣлъ.

Гриценко, Николай Николаевичъ (1815—1902)—специализировался на изображеніи морскихъ судовъ, поэтому получалъ много заказовъ — писать „Русскую эскадру въ Шербургъ“ и т. д.

Дубовскій, Николай Никаноровичъ,—сразу занялъ почтенное мѣсто среди молодежи превосходной картиной „Таежь“,—гдѣ игра голубыхъ тѣней на розово-золотистомъ снѣгу явилась новостью. Его „Туча“, находящаяся въ музеѣ Александра III, вызвала множество подражаній. Удачный штиль—въ оранжевыхъ туманныхъ тонахъ—такъ понравился самому художнику, что онъ началъ его повторять изъ года въ годъ.

Дюккеръ, Евгеній Эдуардовичъ, учился въ нашей Академіи, но затѣмъ покинулъ Россію и все время живетъ за границей. Любимые его мотивы—побережья сѣверныхъ морей. Русскіе художники много погрѣшили, используя указанныя имъ пути.

Егорновъ, Александръ Семеновичъ (1818—1902)—популярный пейзажистъ. И Третьяковская галерея („Зима во Франціи“) и музеѣ Александра III („Передъ дождемъ“) обзавелись его картинами.

Ендогуровы, Иванъ Ивановичъ (1861—1898) и Сергій Ивановичъ (1864—





Рис. 758 Сергѣевъ. Adagio.



Рис. 759. Столица. На берегу.





Рис. 760. Саврасовъ. Грачи прилетѣли. Третьяковская галлерея въ Москвѣ.

1894), — два брата пейзажиста. Последний был по преимуществу акварелистъ. Старший получил серебряную медаль на всемирной выставкѣ въ Парижѣ 1889 г.

Жуковский, Станиславъ Юліановичъ, обратилъ на себя вниманіе своими „Оттепелями“ и „Лунными ночами“.

Зарубинъ, Викторъ Ивановичъ, молодой художникъ, авторъ тонко подмѣченныхъ, иногда ярко написанныхъ этюдовъ.



Каменевъ, Левъ Львовичъ (1834—1886), пользовался извѣстностью въ 60-хъ годахъ. Писалъ въ старой манерѣ, черно и тяжело, съ необычайной точностью выписывая детали.

Киселевъ, Александръ Александровичъ, членъ передвижныхъ выставокъ, профессоръ Академіи. Въ музеѣ Александра III находится едва ли не лучшая его вещь: „Въ горахъ Кавказа“,—гдѣ мотивъ лежащаго круглыми крѣпкими комками горнаго снѣга переданъ съ большой правдивостью. Но вообще онъ не любитъ мрачныхъ картинъ, и его пейзажи—красочныя, веселыя дачныя мѣстности.

Клеверъ, Юлій Юліевичъ, — крупный талантъ, съ оригинальнымъ сильнымъ дарованіемъ. Первые годы его дѣятельности были для него сплошнымъ триумфомъ. Его восходы луны, зимнія чащи лѣса, кровавые закаты—высоко цѣнились любителями. Но чѣмъ дальше шло время, тѣмъ болѣе художникъ повторялся. Въ настоящее время выдвинулся его сынъ работами „nature morte“.

Баронъ Клодтъ-фонъ-Юргенсбургъ, Михаилъ Константиновичъ, ученикъ Воробьева,—является тѣмъ звеномъ, которое связываетъ дореформенную нашу живопись съ новѣйшей школой Левитана и Васнецова. Клодтъ писалъ точно, методично, выписывая листочки и травинки, болѣе чувствуя, чѣмъ умѣя. Но онъ тѣмъ не менѣе далъ цѣлый рядъ вещей, гдѣ была не сухая фабрикація для рынка, а живое непосредственное чувство. Его синяя туча, висящая надъ тусклымъ закатомъ, веселая лифляндская рѣчка, безконечныя лѣсныя дали съ тарантасомъ, спускающимся въ балку, его „Полдень“, „Пашня“, „Ненастье“ — все это вѣхи, по которымъ намѣчался путь русскаго пейзажа. Онъ долго преподавалъ въ Академіи, такъ же методично, какъ и писалъ картины,—но, какъ ни странно сказать, все дальнѣйшее сильное въ новомъ теченіи вышло не изъ его учениковъ. Умеръ онъ въ 1902 году, 70 лѣтъ.

Крыжицкій, Константинъ Яковлевичъ,—нѣсколько моложе предыдущихъ двухъ художниковъ. Извѣстенъ не только своими картинами и панно, но и иллюстраціями.

Кондратенко, Гавріиль Павловичъ, ученикъ Клодта, въ 1882 кончилъ Академію, получивъ за „Лунную ночь въ Бахчисараѣ“ золотую медаль. Онъ специализировался на кавказскихъ и крымскихъ видахъ и въ 1884 году выставилъ большую коллекцію снимковъ съ окрестностей Пятигорска, а также діорамную картину — „Смерть Лермонтова“. Двумя годами раньше его кончилъ курсъ Академіи Осипъ Евстафьевичъ Крачковскій. Онъ тоже предпочелъ югъ и пишетъ по преимуществу виды Италіи и Крыма, а въ послѣднее время специализировался на изображеніи цвѣтовъ.

Куинджи, Архипъ Ивановичъ, ученикъ Айвазовскаго и Академіи, гдѣ успѣхомъ среди товарищей и профессоровъ не пользовался. Его „Лунная ночь на Невѣ“ и „Чумацкій трактъ“ остановили нѣсколько на себѣ вниманіе публики. Вышелъ онъ изъ Академіи со званіемъ „некласснаго художника“. Но въ 1876 году онъ выставляетъ „Украинскую ночь“—и внезапно становится въ ряды первыхъ пейзажистовъ. Публика и художники увидѣли что-то для нихъ совершенно необычайное: красокъ въ картинѣ не было, а лился только зеленовато-голубой фосфорическій свѣтъ и лежали густыя непроглядныя тѣни, да мигалъ въ хатѣ огонекъ, гдѣ „запоздалая семья





Рис. 761. Химона. Весенняя гроза.



Рис. 762. Чернецовъ. Видъ города Ярославля.



совершаетъ свой поздній ужинъ". Слѣдующія картины: „Вечеръ въ Малороссіи“, двѣ „Березовыхъ рощи“, „Буря“ и „Ночь на Днѣпрѣ“—окончательно доказали всю мощь таланта Куинджи. Онъ нашелъ на палитрѣ то сочетаніе красокъ, которое заставило играть свѣтомъ пейзажную живопись; писать по прежнимъ шаблонамъ оказалось невозможнымъ, и все теченіе пейзажной школы повернуло въ новую сторону—къ свѣту.

Не меньшее значеніе онъ имѣетъ, какъ преподаватель. Когда совершилась въ 90-хъ годахъ академическая реформа, „некласснаго художника“ позвали въ руководители на мѣсто Клодта. Отзывчивый, страстный, увлекающійся, онъ сумѣлъ заразить молодежь своимъ южнымъ темпераментомъ, научилъ ее видѣть и понимать природу. Къ сожалѣнію, его профессура продолжалась недолго, и онъ демонстративно покинулъ руководство.

Но судьбы молодежи попрежнему были близки ему. И вотъ въ 1904 году онъ жертвуетъ изъ своихъ скопленныхъ трудовъ средствъ сто тысячъ на учрежденіе конкурса по пейзажной живописи на ежегодной весенней выставкѣ. Онъ разбиваетъ процентную сумму на массу мелкихъ премій и, предоставляя присуждать ихъ Совѣту Академіи, экзаменуетъ, такъ сказать, на глазахъ печати и публики и самый Совѣтъ, заставляя его публично высказывать свои вкусы и одобренія.

Куриаръ, Пелагея Ивановна (1848—1901)—одна изъ основательницъ и предсѣдательница Дамскаго Художественнаго Кружка въ Петербургѣ. Написала много картинъ—преимущественно видовъ Петербургской губерніи. У Третьякова ея „Осень“.

Лагорио, Левъ Феликсовичъ (1827—1905)—уроженецъ Θεодосіи, какъ и Айвазовскій. Учился въ Академіи, ѣздилъ для усовершенствованія за границу и выработалъ свою собственную спеціальную манеру письма—въ серебристо-пепельныхъ тонахъ. Лучше всего ему удавались виды Финскаго побережья. Написано имъ картинъ великое множество, изъ нихъ много посредственныхъ. Его небольшіе этюды стоятъ гораздо выше картинъ, порою отзывавшихся ремесломъ.

Лебедевъ, Михаилъ Ивановичъ — звено между Воробьевымъ и новой школой живописи (1812—1837), рано умершій, но оставившій прекрасныя, по своему времени, вещи.

Левитанъ, Исаакъ Ильичъ (1861—1902)—другъ Антона Чехова, объ руку съ нимъ прошедшій недлинный земной путь. Оба были люди конца XIX вѣка, оба съ глубокимъ талантомъ, оба писали въ хмурыхъ тонахъ, оба любили сумерки, разваленные заборики, покосившіяся избы; обоимъ интересовала „Владимірка“,—и оба умерли отъ чахотки. Чеховъ говаривалъ, что величайшее для него счастье было бы—имѣть картину Левитана—сѣрую, хмурую, убогую, и чтобъ она всегда была у него передъ глазами. Въ самомъ дѣлѣ, между Левитаномъ и Чеховымъ много общаго, хотя въ Левитанѣ нѣтъ и тѣни литературности. Если красота—есть характеръ, то по этой формулѣ (быть-можетъ, единственной справедливой формулѣ въ искусствѣ) оба художника—яркіе представители красоты. Они оба—и живописецъ и писатель—просты до *plus ultra*. Они берутъ хмурый повседневный уголъ, тысячу разъ нами видѣнный, родной намъ, но незамѣченный, проходной. Они не копаются въ деталяхъ, не подкрашиваютъ ничего, а берутъ натуру, какъ она есть, во всей ея характерности,—и эта характерность въ ихъ передачѣ настолько полна и прекрасна, что заслоняетъ





Рис. 763. Шишкина-Лагода.  
Трава.

собою все остальное; вы ничего не видите, кроме нѣсколькихъ колевъ забора, на которомъ горятъ послѣдніе лучи заката,—и вамъ хочется пройти по этой узкой дорожкѣ вплоть до этихъ пошатнувшихся воротъ. Какъ у Чехова заспанный, провинціальный, полупьяный докторъ вдругъ дѣлается съ третьей страницы для васъ милымъ и роднымъ человекомъ и вы потомъ забыть его не можете и даже путаете: прочли ли о немъ у Чехова, или встрѣчались гдѣ въ жизни,—такъ точно и у Левитана. Его каждый мотивъ заставляетъ васъ вспоминать: „я здѣсь



Рис. 764. Шишкинъ. Лѣсъ.



быть, — но когда и гдѣ это? У него нѣтъ пейзажей — у него сама жизнь, куски природы. По Левитану будутъ долго жить и писать позднѣйшія поколѣнія художниковъ, и долго еще его „Лилии на прудѣ“, „Тихая обитель“, „Мартъ“, „Надъ вѣчнымъ покоемъ“, „Сумерки“, „Березовыя аллеи“ будутъ на всѣ лады повторяться послѣдователями.

Мещерскій, Арсеній Ивановичъ (1834—1902)—ярый послѣдователь Калама. Писалъ чисто, вышленно, аккуратно—точно по фарфору. Его рожь, пирамидальные тополя, крымскіе и кавказскіе виды, дубы и буки — все плоско, но аристократично и подтянуто. Даже горныя ущелья у него кажутся только-что начисто подметенными шваброй и даже слегка покрытыми лакомъ. Облака, деревья, камни—все сведено въ одинъ изящный стильный контуръ — и такъ и просится на стѣну, гдѣ штофныя обои и французскіе ковры требуютъ для гармоніи условную стѣнопись.

Овсянниковъ, Валерій Павловичъ—пейзажистъ, нерѣдко старающійся придать своимъ картинамъ историческій интересъ. Таковы его вещи: „Идолъ“, „Посольскій дворъ“ и пр.

Орловскій, Владиміръ Донатовичъ, ученикъ нашей Академіи — написалъ множество картинъ весьма внушительнаго размѣра, преимущественно средней полосы и Малороссіи. Онъ любитъ широкія панорамы, буковые лѣса, заводи рѣчекъ.

Остроуховъ, Илья Семеновичъ, рѣзко выдѣлился своей картиной „Сиверко“. Въ ней есть много левитановскаго и въ то же время своего, непосредственнаго.

Писемскій, Алексѣй Александровичъ, извѣстенъ по преимуществу какъ акварелистъ. Въ музеѣ Александра III, въ коллекціи Тенишевой, много его недурныхъ вещей.

Пурвигъ, Василій Егоровичъ,—ученикъ Куинджи, еще въ Академіи отмѣченный критикой, недюжинный пейзажистъ.

Премацци, Людвигъ Осиповичъ (1818—1892)—нѣкогда очень извѣстный акварелистъ, по преимуществу перспективной живописи. Образование получилъ за границей.

Рѣрихъ, Николай Константиновичъ,—поставилъ пейзажъ въ духовную связь съ фигурами, идя по завѣтамъ Бёклина. Художникъ, тщательно изучившій нашу археологію и воскресившій съ яркимъ проникновеніемъ сѣдую старину. Состоитъ директоромъ рисовальной школы Общества Поощренія Художествъ. Осенью 1907 года Люксембургскій музей въ Парижѣ приобрѣлъ его работу.

Рушицъ, Фердинандъ Эдуардовичъ, ученикъ Куинджи. Въ Третьяковской галлерей его „Весна“.

Рыловъ, Аркадій Александровичъ, подобно Рѣриху сочеталъ пейзажъ съ фигурами. Особенно цѣнятся любителями его этюды съ натуры.

Саврасовъ, Алексѣй Константиновичъ (1830—1897), весьма средній живописецъ, давшій въ 1871 году удивительное по настроенію произведеніе: „Грачи прилетѣли“. Это въ сущности былъ первый весенній вѣтерокъ среди нашихъ пейзажистовъ. На прозрачномъ весеннемъ, еще хмуромъ фонѣ неба четко вырисовывается колоколенка старой церкви. На землѣ снѣгъ, но лужи уже растаяли, и дали синѣютъ веселой дымкой. Среди оголенныхъ березъ повисли грачевыя гнѣзда, и птицы суетливо вьются вѣкругъ ихъ, пророча близкое тепло. Эта незатѣйливая картина была исполнена удивительнаго лиризма,—и всѣ нынѣшнія „передвижныя“ весны напоминаютъ Саврасова, ничего не создавашаго выдающагося послѣ „Грачей“.



Свѣтославскій, Сергѣй Ивановичъ, авторъ видовъ Москвы и провинціальныхъ городковъ. Любимые его мотивы—начало весны и снѣжные этюды.

Сергѣевъ, Николай Александровичъ (1855), — пейзажистъ эффектовъ, авторъ „Ливня“ и другихъ композицій.

Столица, Евгенийъ Ивановичъ, — молодой пейзажистъ, ученикъ Куинджи. Въ Третьяковской галлерей его „Талый снѣгъ“.

Судковскій, Рувимъ Гавриловичъ (1850—1885), сынъ очаковского священника, воспитывался въ семинаріи, а потомъ перешелъ въ Академію, но курса не кончилъ и поѣхалъ за границу. Однако здѣсь онъ не замѣтилъ новаго движенія французской школы—и подпалъ вліянію германскаго пейзажа. Человѣкъ сильный, энергичный, онъ, идя по стопамъ своихъ предшественниковъ, не открывая никакихъ новыхъ путей, написалъ рядъ большихъ холстовъ, весьма эффектныхъ,—то во вкусѣ Калама, то Куинджи, то Айвазовскаго. Не умри онъ въ 35 лѣтъ, быть-можетъ, онъ отдѣлался бы отъ той черноты и сухости, которая преобладала въ его работахъ. Къ сожалѣнію, онъ не видѣлъ той ложной дороги, на которой стоялъ, и понималъ красоту не въ природѣ, а въ самой картинѣ, то-есть красоту условную, подходящую къ извѣстнымъ требованіямъ толпы. Изъ картинъ его наибольшей извѣстностью пользуются: „Ночью будетъ буря“, „Девятый валь“, „Дарьяльское ущелье“, „Одесскій моль“, „Пристань въ Очаковѣ“. Его „Штиль“ послужилъ поводомъ къ обвиненію въ томъ, что мотивъ этотъ заимствованъ у Куинджи, который въ своемъ „Ладожскомъ озерѣ“ далъ такую же прозрачную воду. Но если теперь обвинять пейзажистовъ въ заимствованіи мотивовъ, то пришлось бы привлечь къ отвѣтственности три четверти и нашихъ и заграничныхъ художниковъ.

Суходольскій, Петръ Александровичъ, — пишетъ по преимуществу сѣверную природу.

Чернецовъ, Никаноръ Григорьевичъ (1804—1879)—пейзажистъ, пользовавшійся въ свое время немалымъ успѣхомъ.

Химона, Николай Петровичъ, авторъ финляндскихъ видовъ. Одинъ изъ нихъ въ музеѣ Александра III.

Шишкинъ, Иванъ Ивановичъ (1831—1898)—сѣверный колоссъ, идеальный рисовальщикъ и офортистъ, несравненно передававшій рисунокъ хвойнаго лѣса. Вообще это одинъ изъ лучшихъ рисовальщиковъ-пейзажистовъ. Учился онъ сперва у Воробьева, потомъ въ Мюнхенѣ и Цюрихѣ. Чувство красокъ въ немъ было не развито. Поэзіи было мало, вѣрнѣе—никакой не было. Его сосновые лѣса нарисованы съ удивительнымъ тщаніемъ, съ глубокимъ пропикновениемъ въ каждый суточокъ, но въ то же время невыразимо-скучно. Въ натурѣ тишина хвойнаго лѣса—угнетающая, томительная: безъ пѣнья, безъ шума листвы, безъ зелени кустовъ; ровные высокіе стволы мачтовыхъ сосенъ, сѣро-пепельные, покрытые мохомъ, сказочными колоннами поднимаются вверхъ; здѣсь есть величіе, но величіе Дантова ада. Кажется, внизу, подъ этими деревьями бродятъ и сидятъ усталыя, замученныя души, которыя не могутъ вырваться на просторъ изъ мистическаго круга этихъ деревьевъ. Шишкинъ копировалъ природу какъ-то безсознательно, непроизвольно, стихійно. Въ черныхъ ржавыхъ ручьяхъ, на тропинкахъ, усыянныхъ иглами хвои, онъ чувство-



валъ себя какъ дома. Онъ рѣдко позволялъ солнечному лучу пробиться чрезъ шатеръ столѣтнихъ вѣтвей. Когда же онъ выходилъ на опушку и писалъ праздничное голубое небо,—у него получалась ровная синяя поверхность, тщательно замазанная во всѣхъ порахъ и ни съ какой стороны не похожая на воздухъ. Онъ не чувствовалъ, что небо—не сплошное голубое пространство, а бесконечно разнообразное, и



Рис. 765. Янунчикова. Городъ.

что однообразіе его только кажущееся. Когда онъ поѣхалъ впервые въ Крымъ,—у него опустились руки отъ приторно-слащавыхъ, но разнообразныхъ, какъ игра солнца въ мыльномъ пузырьѣ, красокъ Черноморскаго побережья. Онъ не могъ ничего уловить, ничего написать. Ему, какъ сѣверному медвѣдю, тяжело было на изумрудномъ побережьѣ, и онъ ушелъ наверхъ, въ горы, туда, гдѣ за вершину Ай-Петри цѣпляются сѣрыя облака и въ дождливый день напоминаютъ собою лѣсистые склоны Елабужскаго края, откуда онъ былъ родомъ. Ему надо было пойти на Аю-Дагъ,—на мохнатой спинѣ этой Медвѣдь-горы онъ нашелъ бы немало сродныхъ своей душѣ



мотивовъ. Но, повторяемъ, въ конкурсѣ Шишкинъ былъ только въ своихъ рисункахъ. Изъ учениковъ его можно отмѣтить Шильдера, Андрея Николаевича, и Ольгу Антоновну Лагоду-Шишкину, жену художника, къ сожалѣнію, рано умершую (1850—1881), очень тонкую рисовальщицу и притомъ обладавшую чувствомъ красокъ.

Якунчикова, Марья Васильевна,—очень талантливая художница (1870—1902), умершая тридцати двухъ лѣтъ.

### III.

#### О краины.

Теперь приходится сказать два слова о нашихъ окраинахъ. Современное искусство безспорно нашло благопріятную почву въ Финляндіи и Польшѣ, гдѣ западная цивилизація дѣлаетъ столь же быстрыя завоёванія, какъ и въ Россіи. Нашъ русскій азіатскій Востокъ и Югъ, съ Грузіей и Арменіей, представляютъ собою картину полного разрушенія и жалкіе остатки нѣкогда процвѣтавшихъ здѣсь искусствъ. Возрожденіе ихъ невозможно, потому что у народовъ, ихъ создавшихъ, уже изсякла внутренняя творческая сила, которая руководила ими въ прежніе вѣка. Финляндія въ настоящее время только пробуждается отъ своего долговѣчнаго сна. Финляндскіе ученые, несмотря на ихъ страстную любовь къ своей родинѣ, поневолѣ сознаются, что „видныхъ слѣдовъ искусства, способнаго удовлетворить строгимъ требованіямъ, въ Финляндіи до нашего вѣка не было“ \*).

Въ Або стоитъ соборная церковь готической архитектуры, построенная нѣкогда шведскими зодчими. Этотъ образецъ сѣверно-готической архитектуры, не представляющій изъ себя ничего оригинальнаго, служилъ прототипомъ для всѣхъ прочихъ финляндскихъ церквей, при чемъ ни одна копія не только не возвышалась, но даже не доходила до степени оригинала. Живописи и скульптуры совершенно не существовало, потому что въ самой странѣ не было нужды и потребности въ пластическихъ искусствахъ. Художники-финны, обучавшіеся искусству за границей и возвратившіеся потомъ на родину, принуждены были буквально умирать отъ голоду или снова уѣзжать въ чужіе края. Къ такимъ художникамъ принадлежитъ не лишенный таланта жанристъ Александръ Лауреусъ (1783—1823), уроженецъ Або, проведеній всю жизнь въ Римѣ; Густавъ-Вильгельмъ Финбергъ (1784—1833), иконописецъ и портретистъ, принужденъ былъ въ 1828 г. покинуть родину и поселиться въ Швеціи, лишенный совершенно всякихъ средствъ къ существованію.

1846 годъ является для Финляндіи эпохою въ дѣлѣ развитія искусствъ: въ Гельсингфорсѣ образуется „Финляндское Общество Художниковъ“. До сихъ поръ единственнымъ профессиональнымъ живописцемъ финляндской столицы былъ шведъ Іоганъ Эриклиндъ, кое-какъ влачившій свое существованіе заработкомъ, перепродавшимъ ему отъ портретовъ съ представителей зажиточныхъ семействъ, „при чемъ онъ задавался исключительно цѣлью уловить до извѣстной степени сходство и придать изображенію своихъ кліентовъ отпечатокъ цвѣтущаго здоровья“. Общество образовалось изъ единовременныхъ пожертвованій разныхъ лицъ. Средства Общества были ничтожны, но энергія его несомнѣнна, особенно въ виду полнѣйшаго равнодушія, оказываемаго

\*) I. Я. Тикканенъ Искусство Финляндіи.



общественнымъ мнѣніемъ благородному учрежденію. Къ шестидесятымъ годамъ добились правительственныхъ субсидій и выдачи пенсій, а въ концѣ восьмидесятыхъ годовъ Гельсингфорсъ выстроилъ даже цѣлый музей, называющійся „Атенеумъ“. Финское общество постепенно стало чувствовать потребность въ процвѣтаніи искусствъ; начали перепадать крупныя пожертвованія, стали появляться частныя и общія худо-



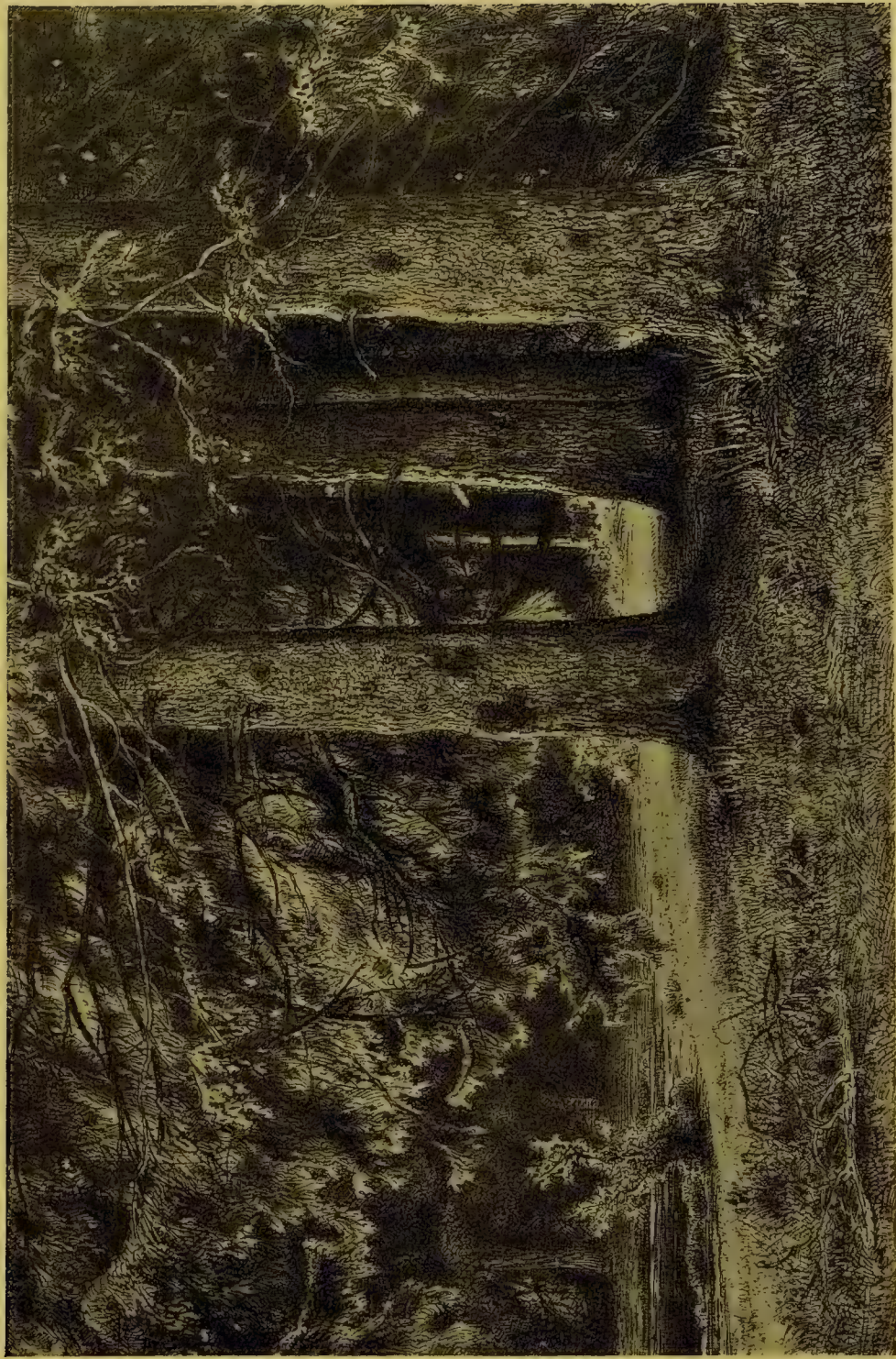
Рис. 766. Эдельфельтъ. Королева Бланка.

жественныя выставки не только въ Гельсингфорсѣ, но и въ другихъ городахъ. Рисовальная школа, основанная въ городѣ Або художникомъ Робертомъ Экманомъ (род. въ 1808 г.), скоро нашла отдѣленія въ другихъ городахъ—Гельсингфорсѣ и Выборгѣ.

Какъ бы просвѣтителемъ и насадителемъ искусствъ въ Финляндіи явился нѣмецъ Карль-Людвигъ Энгель. Русское правительство, озабочиваясь благоустройствомъ въ Финляндіи, рѣшило преобразовать Гельсингфорсъ изъ провинціального города въ губернской. Тщетно искали финскаго художника, ко-

торый способенъ былъ бы руководить работами по переустройству, и наконецъ при-  
нуждены были назначить архитектора изъ Петербурга, нѣмца Энгеля. Задача, воз-  
ложенная на него, была не изъ легкихъ: онъ долженъ былъ „считаться съ измен-  
нымъ эстетическимъ уровнемъ финляндцевъ и въ то же время свято сохранять  
цѣльность своего художественнаго вдохновенія“, какъ говоритъ историкъ финскаго  
искусства. Но Энгель сумѣлъ понравиться гельсингфорцамъ, а въ то же время испол-  
нить предписаніе русскаго правительства — „возвести покоренный народъ въ число  
націй“. Онъ создалъ Гельсингфорсъ, перестроивъ весь городъ по новому плану, сообщивъ  
ему самостоятельную архитектурную индивидуальность. Его зданія сената, универси-





Шишкинъ. Лѣсъ.

Съ офорта Шишкина.



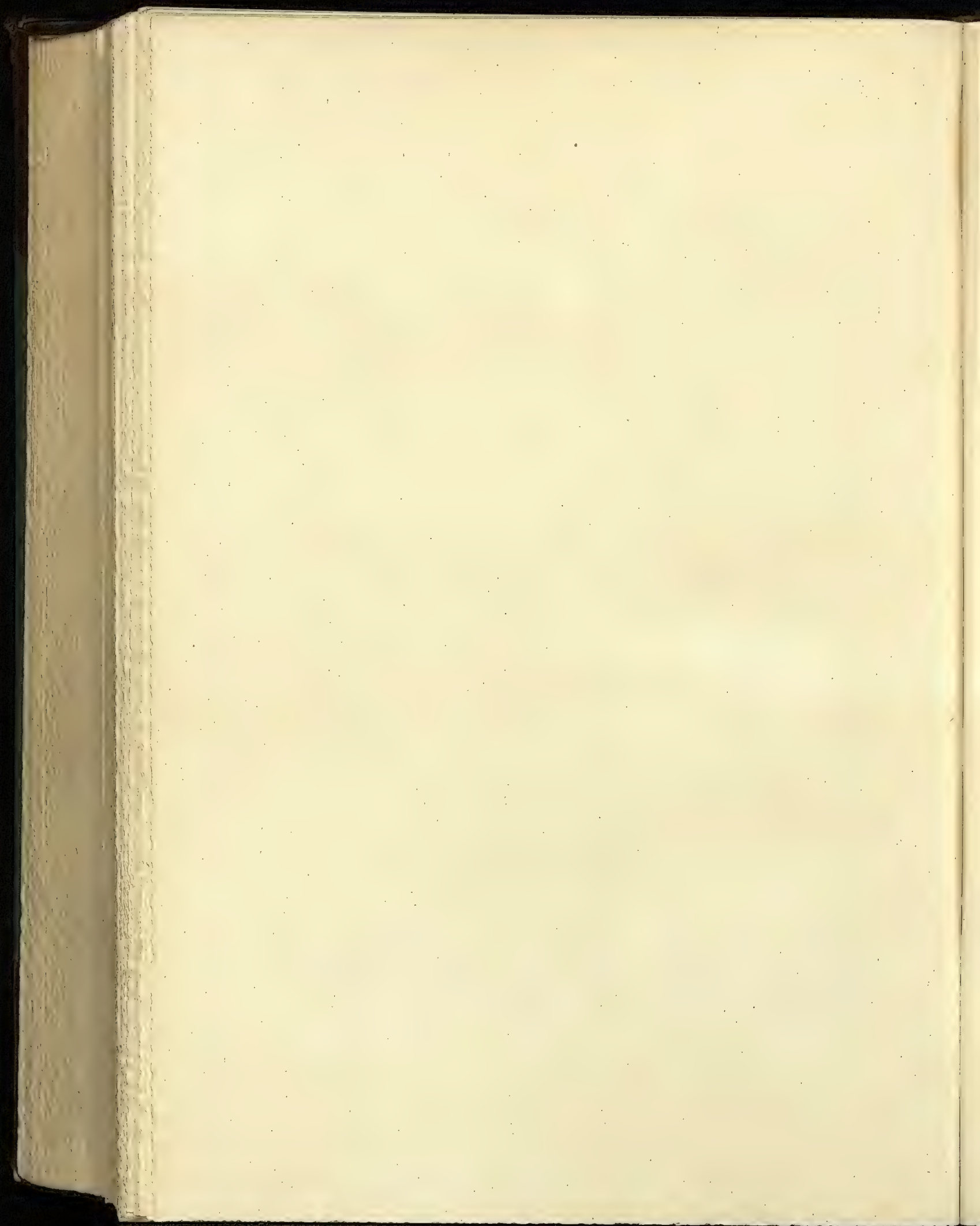






Рис. 767. Эдельфельтъ. Христоѣ и Магдалина. Музей въ Гельсенфорсѣ.



тета, бібліотеки, Николаевского собора свидѣлствуютъ о несомнѣнномъ вкусѣ строителя, конечно, отдававшего долгъ своему времени — долгъ ложно - классическому искусству съ его треугольными портиками, наивно прикрѣпленными къ казарменному фасаду зданій. Наиболѣе оригинальнымъ сооруженіемъ можно назвать университетскую бібліотеку; не будь въ ней приземистаго круглаго купола византійскаго образца, она могла бы считаться лучшимъ украшеніемъ Гельсингфорса. Помимо главныхъ



Рис. 768. Эдельфельтъ. Парижанка.

зданій города, Энгель возвелъ огромное количество частныхъ домовъ, при чемъ всегда руководился соображеніями красивой перспективы съ моря на городъ и съ города на море. Финляндцы были въ такомъ восторгѣ отъ его четверть-вѣковой дѣятельности, что чуть ли не признали его финномъ. Еще болѣе вліянія на финновъ, какъ живописецъ, оказалъ Робертъ-Вильгельмъ Экманъ, писавшій свои картины на родные финнамъ сюжеты изъ ихъ

Калѣвалы. Ему же принадлежатъ многія иконы въ церквахъ Гельсингфорса и его окрестностей. Другіе современники Экмана тоже старались по мѣрѣ силъ содѣйствовать процвѣтанію искусства, но потуги ихъ были слабы и не давали никакихъ результатовъ. Въ концѣ пятидесятихъ годовъ появился недурной пейзажистъ Гольмбергъ, обучавшійся въ Дюссельдорфѣ. Умеръ Гольмбергъ въ 1860 году, всего 30 лѣтъ отъ роду, и на смѣну ему явились два его послѣдователя — Пюльмаръ Мунстергельмъ (род. въ 1840 году) и Бернъ Линдгольмъ (род. въ 1841 году). Художники эти небезызвѣстны и публикѣ Петербурга, гдѣ они не разъ выставяли свои картины. Одновременно съ ними появились два скульптора: Вальтеръ Рунебергъ (род. въ 1838 году)



и Иоганъ Таканенъ (1849—1885). Первый изъ названныхъ ваятелей—послѣдователь Торвальдсена, сынъ извѣстнаго финскаго поэта, создалъ цѣлый рядъ безспорно талантливыхъ произведеній и тоже небезызвѣстенъ петербургской публикѣ.

Но особенно рѣзко сказался въ живописи поворотъ къ національному финскому искусству въ семидесятыхъ годахъ, когда появилось дѣйствительно оригинальное и свѣжее дарованіе, развившееся потомъ въ мощный талантъ—Альбертъ Эдельфельтъ. Этого

молодого сравнительно художника,—онъ родился въ 1854 году, скончался въ 1906 году,—можно смѣло причислить не только къ крупнымъ живописцамъ Финляндіи, но и Европы. Учился онъ въ Антверпенѣ и Парижѣ; первая его картина, выставленная сперва во Франціи, затѣмъ у насъ въ Петербургѣ—„Королева Бланка“, сразу обратила на себя вниманіе публики. Слѣдующая его картина (1878 годъ) „Герцогъ Карлъ надъ трупомъ Класа Флеминга“, несмотря на очевидную подражательность композиціи Де-



Рис. 769. Эдельфельтъ. Л. Пастёръ въ своей лабораторіи.

ларошъ: „Оливеръ Кромвель“, упрочила извѣстность молодого художника. Увлечшись новымъ теченіемъ французской живописи, Эдельфельтъ началъ работать *en plein air* и создалъ рядъ превосходныхъ финскихъ жанровъ, изъ которыхъ одинъ—„Обѣдня въ финляндскихъ шхерахъ“—украшаетъ теперь знаменитую картинную галерею Люксембургскаго дворца въ Парижѣ. Типы финскаго народа схватываются художникомъ съ очаровательно эпическою простотой. Национальнымъ остается онъ и въ библейскихъ сюжетахъ, къ которымъ обратился за послѣднее время. Слѣдуя новому теченію живописи, которое переноситъ библейскіе сюжеты въ современную національную обстановку, Эдельфельтъ съ начала девяностыхъ годовъ принялся за изобра-



женіе евангельскихъ сюжетовъ въ финской обстановкѣ. Крупный талантъ удержалъ его отъ крайностей,—но онъ, не стѣняясь, придаетъ Маріи Магдалинѣ характеръ простой крестьянской дѣвушки изъ Кореліи, а Христу, стоящему передъ нею—типъ финскаго пастуха, въ простыхъ лаптяхъ. Вся сцена покаянія Магдалины окружена серебристо-голубоватой дымкой побережья Сайменскаго озера съ жиденькимъ березнякомъ по окраинамъ мшистыхъ береговъ. Какъ pendant этой картины можно назвать „Рождество Христово“, гдѣ Богоматерь помѣщена въ убогой финской лачужкѣ и одѣта въ національный костюмъ.



Рис. 770. Эрнефельдъ. Березы.

Слѣдуетъ упомянуть и о томъ, что Эдельфельтъ — превосходный портретистъ. Особенно хорошъ портретъ Пастера, изображающій его работающимъ въ своей лабораторіи.

Однотѣтокъ Эдельфельта, Гуннаръ Берндсонъ по преимуществу миниатюристъ. Къ той же группѣ современниковъ принадлежатъ скульпторы Валогренъ и Стигель. Въ послѣднее время появился новый живописецъ — Аксель Галленъ (род. въ 1865 г.), обладающій несомнѣннымъ поэтическимъ творчествомъ въ связи съ рѣзкой смѣлостью крайняго импрессиониста. Онъ одинаково успѣшно справляется и съ пейзажемъ и съ фигурами. Еще слѣдуетъ упомянуть Эрнефельда — прекраснаго рисовальщика, и Галлонена.

Финляндская живопись—самая молодая въ Европѣ. Пока весь свѣтъ свой она получала изъ Дюссельдорфа и Парижа, и трудно предсказать ея дальнѣйшее развитіе и будущность; но во всякомъ

случаѣ стремленіе къ національности выражается въ ней полнѣе и выпуклѣе, чѣмъ въ искусствѣ поляковъ, затерявшихся въ подражаніяхъ западнымъ образцамъ.

Польскіе художники, получая образованіе въ Петербургѣ, Парижѣ, Мюнхенѣ и Краковѣ, мало обнаруживаютъ національныхъ чертъ характера, хотя многіе изъ нихъ обладаютъ безспорнымъ талантомъ. Центромъ польскаго искусства не можетъ служить Варшава, гдѣ нѣтъ высшаго художественнаго учебнаго заведенія. Привислинскія губерніи — край обѣднѣвшій; крупные заказы для художниковъ тамъ невозможны, и они поневолѣ, подобно финнамъ, ищутъ заработковъ на сторонѣ, за





Рис. 771. Галенъ. Снѣгъ.

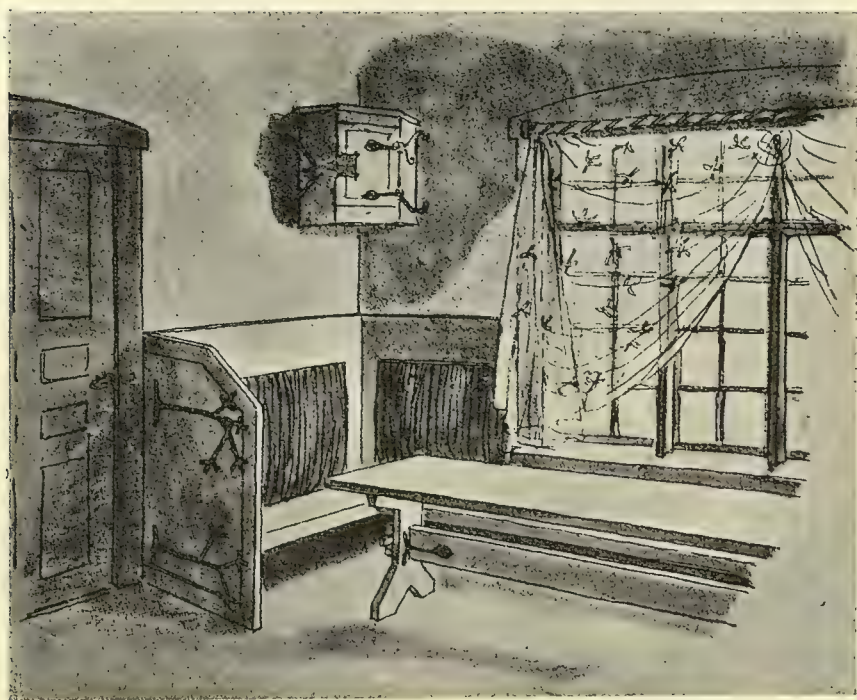


Рис. 772. Галенъ. Уголъ комнаты.



границей и въ Россіи. Среди нихъ есть много бесспорно обладающихъ талантомъ и жанристовъ, и историческихъ художниковъ, и прекрасныхъ иллюстраторовъ, снискавшихъ себѣ европейскую извѣстность. Но будущность *національнаго* ихъ искусства



Рис. 773. Галленъ. Дѣвушка съ цвѣткомъ.

подвержена большому сомнѣнію. Наконецъ, несмотря на искреннее желаніе, мы не можемъ причислить къ числу истинно *польскихъ* художниковъ даже такую крупную силу, какъ Генриха Семирадскаго, получившаго воспитаніе въ провинціальной русской гимназій въ Харьковѣ и докончившаго образованіе въ Петербургскомъ университетѣ и Петербургской Академіи. Переселившись за границу, онъ избралъ своимъ постояннымъ мѣстопробываніемъ Римъ и столь же мало имѣетъ отношенія къ польскому искусству, какъ и вообще къ русскому.

Первый польскій художникъ, обратившій на себя вниманіе Европы, былъ Даніиль-Николай Ходовецкій (1726—1801), о которомъ мы уже говорили выше, въ главѣ о нѣмецкой живописи. Затѣмъ слѣдуетъ отмѣтить Александра Орловскаго (1777—1832), о которомъ тоже упоминалось въ числѣ художниковъ русскихъ, Александровской эпохи. Пріемникомъ Орловскаго былъ Януарій Суходольскій

(1796—1875), рисовавшій тоже лошадей и битвы. Іосифъ Симлеръ (1823—1868) писалъ историческія картины.

Крупнѣйшимъ польскимъ художникомъ XIX вѣка принято считать Яна Матейко (род. въ 1838 г. въ Краковѣ)—автора огромныхъ полотенъ: „Битва подъ Грюнвальдомъ“, „Орлеанская дѣва“, „Эпоха Іоанна Грознаго“ и др. Его нельзя назвать колористомъ, такъ какъ онъ злоупотребляетъ красно-рыжими тонами. Композиціи его искусственны, страдаютъ нагроможденностью и придуманностью, но величавы и запечатлѣны крупнымъ талантомъ.

Войцѣхъ Герсонъ (1901—1831), ученикъ петербургской Академіи,—получившій



отъ нея званіе профессора за огромную картину: „Коперникъ излагаетъ свою міровую систему предъ римлянами въ 1560 г.“, — суховатъ и искусственъ. Въ немъ чувствуется вліяніе нѣмецкихъ мастеровъ середины текущаго столѣтія—при полномъ отсутствіи колорита. Большой извѣстностью пользуется и Францискъ Жмурко (р. 1858 г.), ученикъ Вѣнской Академіи, авторъ извѣстной „Звѣзды Виолемеа“.

Зато живыми талантами-жанристами могутъ быть названы: Іосифъ Брандтъ,



Рис. 774. Вѣрушъ-Ковальскій. Черкесы.

прекрасно изображающій жанровыя сцены въ украинскихъ степяхъ и сцены изъ быта охотничьяго; Альфредъ Вѣрушъ-Ковальскій, рисующій ярмарки и охоты, и др.

Изъ польскихъ иллюстраторовъ слѣдуетъ особенно отмѣтить Андриолли (ум. 1893 г.), котораго называли польскимъ Дорэ. Имъ же иллюстрированы „Женщины русскихъ писателей“ (Пушкина, Лермонтова, Гончарова, Толстого, Тургенева и пр.).



## IV.

## Скульптура.

Россія, какъ наслѣдница Византіи, чуждалась скульптуры. Каменные бабы были отзвукомъ язычества. Но кое-гдѣ въ церквахъ все же существовали деревянные изображенія Христа, особливо „Христа въ темницѣ“. Это—небольшая, грубоватая фигурка, въ терновомъ вѣнцѣ, одѣтая въ длинную „крестильную“ рубашку съ позументомъ и поставленная гдѣ-нибудь въ уголкѣ, въ стеклянномъ шкапикѣ. Иногда большія, грубо раскрашенныя фигуры Николы-Чудотворца стояли въ притворахъ и вызывали почитаніе богомольцевъ. Если въ Западной Европѣ еще ощущалась нѣкоторая нужда въ скульптурныхъ изображеніяхъ святыхъ, то наши церкви могли легко безъ нихъ обойтись. Когда Петръ Великій захотѣлъ Лѣтній садъ создать въ стилѣ Тюильри, онъ выписалъ готовыхъ „Венусовъ и Купидовъ“, а Растрелли-отецъ смастерилъ еще недостающія группы. Скульпторы понадобились тогда, когда рѣшено было, что пора воздвигать памятники отечественнымъ героямъ.

Екатерина задумала поставить памятникъ Петру I. Дидро рекомендовалъ ей Фальконэ, и тотъ прибылъ въ Петербургъ съ дѣвицей Колло, тоже ваятельницей, которая и сдѣлала голову Петра на памятникѣ. Впрочемъ, и до Фальконэ, былъ специалистъ по скульптурѣ въ Россіи—это французъ Никола-Франсуа Жилле, согласившійся покинуть Парижъ ради русской Академіи. Трудно сказать, какой онъ былъ преподаватель, но у него явился незаурядный ученикъ Ѳедотъ Ивановичъ Шубинъ (1740—1805). Онъ не принадлежалъ къ числу питомцевъ Бецкаго—ко времени основанія Академіи ему было уже болѣе двадцати лѣтъ, онъ былъ изъ архангельскихъ крестьянъ и явился въ Петербургъ на возу съ мороженой рыбой. Землякъ Ломоносовъ помѣстилъ его въ Академію, и чрезъ нѣсколько лѣтъ онъ уже былъ пенсионеромъ за границей. У него и ранѣе была подготовка: онъ вырѣзалъ изъ дерева фигурки косцовъ, продавцовъ и бабъ,—словомъ, онъ началъ съ того, съ чего и въ наши дни началъ знаменитый Цорнъ. Результатомъ его „реального“ направленія было то, что онъ явился портретистомъ по преимуществу. Статуя Екатерины, выѣченная имъ изъ мрамора и украшающая конференцъ-залу Академіи, особеннаго таланта не обнаруживаетъ, но сдѣлана несомнѣннымъ мастеромъ.

Фальконэ создалъ дѣйствительно превосходный памятникъ преобразователю Россіи, хотя надо сознаться, что голова коня лучше головы всадника. Поза Петра, несмотря на увѣреніе Дидро, деревянна, и голыя ноги въ какой-то купальной простынѣ вмѣсто тоги ни съ какой стороны не отвѣчаютъ Петру. Но общій ритмъ группы—и змѣя, и лошадь, и всадникъ—все это превосходно, и по композиціи это единственный въ своемъ родѣ монументъ. Только лицо государя долго не нравилось императрицѣ, и только m-lle Колло сумѣла удовлетворить ея желаніямъ и сдѣлала подходящую маску.

Затѣмъ идетъ длинный рядъ лѣтъ, и ничего талантливаго въ области скульптуры не появляется. Михаилъ Ивановичъ Козловскій (1744—1810) ставитъ наивный памятникъ генералиссимусу Суворову, гдѣ талантливаго полководца, кричавшаго по утрамъ пѣтухомъ, изобразилъ римскимъ воиномъ. Иванъ Петровичъ Мартосъ въ теченіе



своей восьмидесятилетней жизни создалъ огромное количество статуй и памятниковъ (1752—1835). Онъ ставилъ ихъ въ Павловскомъ паркѣ для императрицы Маріи Ѳеодоровны; для Одессы онъ сдѣлалъ памятникъ Ришелье; для Москвы — Минина и Пожарскаго; въ Таганрогѣ есть его монументъ Александру I, въ Архангельскѣ — Ломоносову, въ Херсонѣ — Потемкину. Все это фальшиво, прямолинейно и лже-антично.

Яркое и чистое впечатлѣніе оставляетъ фигура графа Ѳедора Петровича Толстого (1783—1873), фанатика, отказавшагося отъ придворныхъ званій и всецѣло отдавашагося искусству. Въ немъ было тонкое чувство искренняго пониманія рисунка и стильное благородство формы. Онъ началъ съ того, что лѣпилъ изъ воска барельефы, большинство изъ которыхъ, конечно, не дошло до насъ. Онъ, насколько могъ, изучалъ археологію, и результатомъ его проникновенія въ античный міръ явились контурные рисунки къ „Душенькѣ“ Богдановича—гдѣ онъ идетъ по стопамъ Флакмана, иллюстрировавшаго „Иліаду“. Оба художника смотрѣли на рисунки съ точки зрѣнія барельефа.

Академія Художествъ много выиграла, когда въ 1817 году назначенъ былъ ея президентомъ Алексѣй Николаевичъ Оленинъ, выбравшій вице-президентомъ Ѳ. П. Толстого,—вдвоемъ они много поработали на пользу этого многострадальнаго учебнаго заведенія.

Сильной фигурой среди скульпторовъ является баронъ Петръ Карловичъ Клодтъ-фонъ-Юргенсбургъ (1805—1867). Какъ и Толстой, онъ началъ съ военной службы, затѣмъ сталъ лѣпить самоучкой лошадокъ. Не пройдя профессиональнаго курса, Клодтъ тѣмъ не менѣе перегналъ всѣхъ своихъ коллегъ по ваянію, и въ 1838 г. Академія признаётъ его уже академикомъ; онъ, по заказу императора Николая I, исполняетъ четыре колоссальныя группы коней съ водничими для Аничкова моста въ Петербургѣ. Группы эти настолько понравились императору, что копии съ нихъ были отлиты Клодтомъ для подарковъ королямъ прусскому и неаполитанскому. Копіи эти поставлены передъ королевскимъ дворцомъ въ Берлинѣ и на королевской площади въ Неаполѣ. Въ 1853 году былъ имъ поставленъ памятникъ равноапостольному князю Владимиру въ Кіевѣ, а въ 1855 году—превосходный памятникъ Крылову, находящійся въ Лѣтнемъ саду въ Петербургѣ, служащій блестящимъ образцомъ талантливой реальной композиціи монумента баснописцу-реалисту. Здѣсь впервые художникъ отбросилъ всѣ условныя атрибуты обычныхъ изображеній великихъ людей и представилъ Крылова отяжелѣвшимъ, обрюзглымъ старикомъ, въ широкомъ сюртукѣ, съ открытымъ воротомъ рубашки, грузно усѣвшимся на камень, съ спокойно-созерцательнымъ выраженіемъ лица, въ которомъ чувствуется не то грустное, не то ироническое настроеніе. Изъ остальныхъ его работъ можно указать на прекрасную по контурамъ конную фигуру императора Николая I на памятникѣ у Маріинскаго дворца въ Петербургѣ, на лѣпныя работы у входовъ въ Исаакіевскій соборъ и на отлитую по модели академика Токарева статую атаману Платову для Новочеркасска. Далѣе—опять идетъ затишье, такъ какъ ни Пименовъ, ни Ставассеръ, ни даже Рамазановъ никакого серьезнаго значенія не имѣли.

Въ шестидесятыхъ годахъ появляется Каменскій, Ѳедоръ Ѳеодоровичъ, родившійся



въ 1838 г. Его „Первый шагъ“ и „Мальчикъ-скульпторъ“ всѣмъ извѣстны. Получивъ послѣ пансіонерства академика, онъ уѣхалъ въ Америку, занялся разведеніемъ апельсинновъ, построилъ гостиницу, потомъ, по слухамъ, поселился въ Нью-Йоркѣ и опять занялся скульптурой.



Рис. 775. Фальконз. Памятникъ императору Петру I въ С.-Петербургѣ.

Два его ровесника — Матвѣй Аѳанасьевичъ Чижевъ (авторъ „Рѣзвухи“, „Крестьянина въ бѣдѣ“ и пр.) и Николай Акимовичъ Лаврецкій (авторъ „Дѣтей“, „Мефистофеля“ и пр.) близко соприкасаются съ Каменскимъ по стилю и манерѣ работы. Нѣсколько старше ихъ Парменъ Петровичъ Забѣлло (1830—1890)—болѣе портретистъ, чѣмъ композиторъ.

Нельзя не отмѣтить Александра Михайловича Опекушина, род. въ 1840 г., который, по окончаніи курса въ Академіи, занялся лѣпкой статуй для Микѣшинскаго памятника Екатерины. Изъ его самостоятельныхъ работъ извѣстенъ памятникъ Пушкину на Страстномъ бульварѣ въ Москвѣ, гдѣ художникъ придавъ поэту почему-то меланхолическую позу, со шляпой, весьма неловко помѣщенной назади фигуры. Еще слабѣ другой его памятникъ—въ Пушкинской улицѣ въ С.-Петербургѣ. Памятникъ





Рис. 776. П. Клодтъ. Памятникъ Крылову въ С.-Петербургѣ.

по экспрессіи превосходно. Слабѣе его „Христосъ передъ народомъ“ и „Мертвый Сократъ“. Зато „Умирающій Спиноза“ удивительно трогателенъ, и едва ли это не лучшее его созданіе. Въ „Лѣтописецѣ Несторѣ“ слишкомъ много аксессуаровъ, что дѣлаетъ статую похожей на игрушку изъ магазина. Его „Не отъ міра сего“ — данъ концу XIX вѣка: слишкомъ много вялой, болѣзненной сентиментальности въ этой костлявой дѣвицѣ. Зато его „Петръ

\*) Трехтомное дѣло постройки этого монумента находится въ Публичной Библиотекѣ и заключаетъ немало интересныхъ данныхъ.

Лермонтову возлѣ собора въ Пятигорскѣ мало выразителенъ; особенно его портитъ пьедесталь, придѣланный мѣстнымъ монументальнымъ дѣломъ мастеромъ \*).

Гораздо выше всѣхъ своихъ современниковъ стоитъ Маркъ Матвѣевичъ Антокольскій (1843 — 1902). Полуграмотнымъ юношей поступилъ онъ въ Академію и не могъ сдать выпускного экзамена по наукамъ, даже окончивши блистательно скульптурные классы. Только въ 1871 году, когда онъ создалъ своего „Грознаго“, ему дали академическое званіе. Его „Грозный“ театраленъ, поза мало-выразительна, но лицо

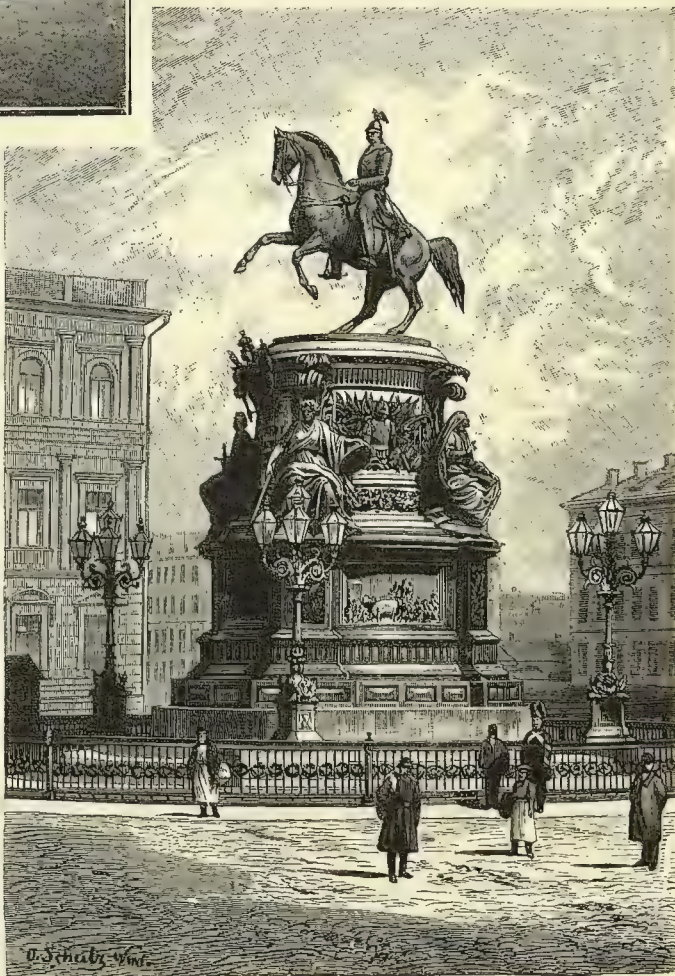


Рис. 777. Монферранъ и Клодтъ. Памятникъ императору Николаю I въ С.-Петербургѣ.



Великій“ — одна мощь и сила — титаническая, стихійная; быть-можетъ, жестокость слишкомъ сильно отгнѣнена въ общемъ складѣ лица (какъ и въ „Грозномъ“), — но въ общемъ размахѣ фигуры, въ походкѣ, въ властномъ движеніи правой руки чувствуется то, что свойственно только немногимъ избранникамъ, „дерзающимъ“, на что не могутъ дерзнуть простые смертные.

Жаль, что Антокольскій, со своимъ проникновеніемъ, не далъ въ постепенномъ развитіи дальнѣйшихъ представителей власти: Екатерины II, Александра I и Николая I. Какая чудесная тема для скульптора-психолога — создать „историческіе“ портреты этихъ представителей власти.

Что сказать о его „Мефистофелѣ“ — этомъ уродливомъ, страшномъ костякѣ? Конечно, это талантливо, — но есть какая-то неуклюжесть, дряблость и недоузданность въ общемъ. Больше мысли, чѣмъ техники. И наконецъ — навязчивый вопросъ: для чего эта статуя? Для биржи? Дворца? Театра? Церкви? Гдѣ ее поставить? Если въ музей, — то, значить, она никому не нужна. Музей — это архивъ, а всякое произведеніе искусства должно служить свою дѣйствительную службу.

Антокольскій былъ талантливъ въ широкомъ смыслѣ слова. Онъ, если брался даже за мелочь, выполнялъ ее добросовѣстно и истово. У Ю. С. Нечаева-Мальцева есть часы съ амурами его композиціи. И это очень хорошо въ своемъ родѣ.

Въ Антокольскомъ чувствовалась ширь; живи онъ при другихъ условіяхъ, когда скульпторовъ цѣнили, когда въ нихъ нуждались, — онъ далъ бы вдесятеро больше. Но эпоха его дѣятельности совпала какъ разъ со временемъ, когда не возводилось никакихъ монументальныхъ построекъ: ни театровъ, ни общественныхъ зданій, ни монументовъ.

Гораздо шире получали распространеніе небольшія гипсовыя статуэтки Либериha, Лансере и Гинсбурга. Это вполне понятно, такъ какъ среднему интеллигенту не подъ силу въ его маленькую городскую квартиру поставить какую-нибудь мраморную группу. А столовая бронза, изображающая джигитующаго горца или, еще лучше, портретъ Чайковского или Льва Толстого, — какъ разъ является хорошимъ „украшеніемъ кабинета“, на ряду со старой карсельской лампой, купленной на Апраксиномъ рынкѣ.

Всѣ трое изъ названныхъ скульпторовъ — люди талантливые. Николай Ивановичъ Либериha (1828—1883) — гусарскій полковникъ, выйдя въ отставку, поступилъ въ Академію и, самъ охотникъ, весьма экспрессивно лѣпилъ охотничьи сцены, а литейщикъ Шопенъ отливалъ ихъ изъ бронзы, которая весьма цѣнится и за границей. Евгенийъ Александровичъ Лансере (1848—1881) по окончаніи курса университета сталъ заниматься лѣпкой конныхъ группъ и достигъ въ нихъ значительнаго совершенства. Ихъ отливалъ Шопенъ во множествѣ и имѣлъ хорошій сбытъ. Илья Яковлевичъ Гинсбургъ (ученикъ Антокольскаго, род. въ 1852 г.) посвятилъ себя маленькимъ портретнымъ статуэткамъ. Лучшая его вещь — „Толстой за работой у письменнаго стола“. Вотъ художникъ, который могъ бы создать современную танагру. Отчасти по слѣдамъ Либериha и Лансере идетъ Леонидъ Владиміровичъ Позенъ, въ сущности юристъ, кандидатъ Харьковскаго университета. Артемій Лаврентьевичъ Оберъ, родившійся въ 1843 году, больше специализировался на изображеніяхъ



животныхъ, и когда придѣлываетъ къ лошади всадника — то значительно умалываетъ достоинство группы.

Трубецкой, князь Павелъ Петровичъ, — скульпторъ новой школы, намѣренно вытѣпливающий грубыми комками, — человекъ, имѣющій болѣе таланта, чѣмъ истинныхъ знаній. Изъ его вещей особенно можно подчеркнуть портреты Льва Толстого (см. Введеніе въ I томъ),



Рис. 778. Антокольскій. Голова Іоанна Предтечи.



Рис. 779. Антокольскій. Петръ Великій.

С. Ю. Витте, бюстъ Пушкина и памятникъ Александру III въ Петербургѣ.

Наконецъ изъ скульпторовъ, принадлежащихъ послѣднему поколѣнію Академіи и выдвинувшихся своими работами, надо назвать Владиміра Александровича Беклемишева (р. 1861 г.), автора „Варвары великомученицы“ и „Христіанки первыхъ вѣковъ“; двухъ братьевъ Баховъ, Николая и Роберта Робертовичей, Леонида Адольфовича Бернштама (р. 1859) Андреева и др.

#### V.

#### Новыя вѣянiя.

Въ сороковыхъ годахъ въ Москвѣ возникло Училище Живописи и Ваянiя, имѣвшее несомнѣнное влiянiе на отечественную живопись. Душою его былъ Егоръ Ивановичъ Маковский (1800 — 1886), отецъ



всѣхъ Маковскихъ, въ послѣдствіи извѣстныхъ художниковъ. Хотя занятія тамъ велись и мало-систематично, зато не было бюрократизма петербургской Академіи. Оттуда вышло не мало талантливыхъ художниковъ, и вообще Училище это, какъ-никакъ, было художественнымъ центромъ.

Между тѣмъ въ эпоху „эмансипаціи“ началась переоцѣнка и художественныхъ идеаловъ. Во Франціи къ этому времени Курбэ началъ громить эстетиковъ, и Прудонъ внимательно къ нему прислушивался. У насъ по-

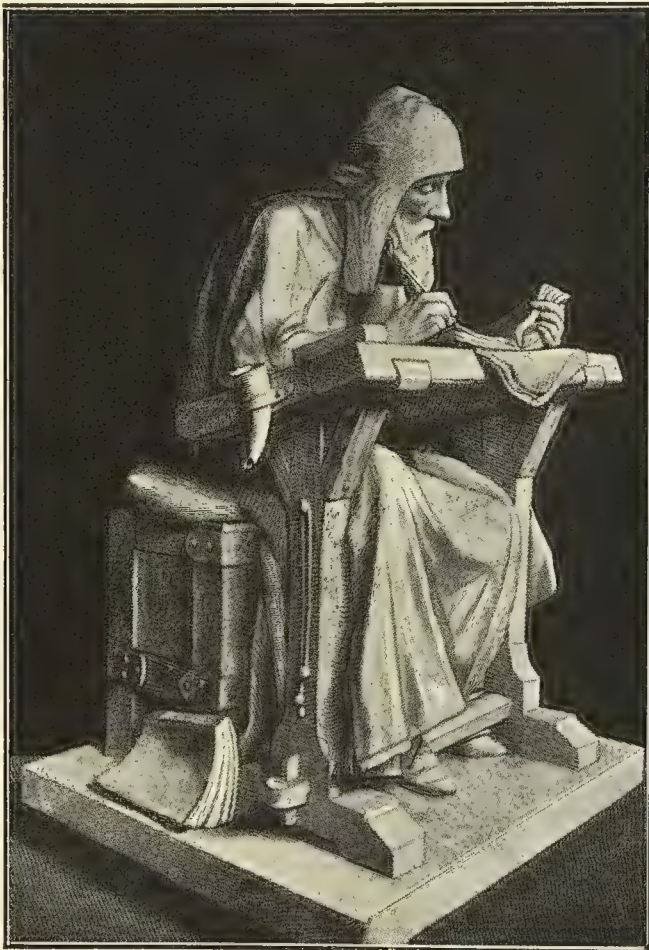


Рис. 780. Антокольскій. Лѣтописецъ Несторъ.

явилась радикальная критика Чернышевскаго, болѣе переводная, чѣмъ оригинальная, рѣзкая, прямая, но мало-понятная для художниковъ того времени. Ее восприняли просто какъ отрицаніе искусства, а между тѣмъ въ двухъ третяхъ она была на прямой дорогѣ, такъ какъ воспре-щала всякую подкраску и прикраску природы, распроливанье и подсахариванье ея. Во всемъ, что касалось реализма, она была права. Ошибка была въ томъ, что авторы ея совершенно не считались съ человѣческимъ духомъ, а только съ плотью. Всякій отвлеченный образъ былъ имъ непонятенъ, какъ непонятно чувство, не под-ходящее къ опредѣленію и классификаціи одного изъ пяти чувствъ человѣка. Физиологія, чтобы найти вы-лазку, придумала въ сущно-

сти безмысленное слово: „инстинктъ“, подъ которымъ подразумѣвалось нѣчто не поддающееся ультра-реальной формулѣ ощущеній, а представляющее чувствованіе высшаго порядка. То, что не поддавалось непосредственному изученію, просто вычеркивалось и признавалось за шарлатанство. Поэтому месмеризмъ былъ подведенъ подъ отдѣлъ притупленія, пока Шарко, Риппэ и др. не возродили его подъ именемъ гипнотизма.

Мудрено ли, что съ такимъ аршиномъ люди, подходя къ Пушкину, Лермонтову, Шекспиру и Данте, измѣрить ихъ не могли, какъ предметы для нихъ



песоизмѣримые. Для нихъ королева Мэбъ, Калибанъ, Демонъ и статуя Командора—было вздоромъ, „сапогами въ смятку“, и такимъ образомъ цѣлая область высшихъ идеаловъ отпадала. Конечно, въ это число попала и вся религіозная живопись.

Курбѣ совѣтовалъ, вмѣсто иконъ писать виды фабрикъ и заводовъ, портреты замѣчательныхъ людей и портреты замѣчательныхъ мѣстностей. Впрочемъ, это не мѣшало ему самому писать Ни съ далеко незамѣчательныхъ кокотокъ. Но онъ былъ правъ относительно иконописи. Лучше совѣмъ было не писать иконъ, чѣмъ писать такъ, какъ написаны онѣ для храма Спасителя въ Москвѣ. „Не вѣря въ то, что дѣлаешь, нельзя писать искренно“—говорилъ Курбѣ и былъ правъ. Когда человѣкъ съ отсутствіемъ всякой фантазіи брался за фантастическую вещь—разумѣется, получалось жалкое произведение. Такова „Лысая гора“ Прянишникова, „Весна“ Перова и т. д. При отсутствіи „шестого“ чувства и у критиковъ и художниковъ, конечно, лучше было писать лапти, ботфорты, чѣмъ Христа.

Академія упорно стояла за свой никому ненужный классицизмъ и давила своимъ гнетомъ молодежь. Когда „тринадцать“ основали свободную артель, отъ гнета они не освободились. Правда, гнетъ оказался другого рода: приходилось артельно исполнять заказы, имѣвшіе характеръ рыночнаго производства. Конечно, это губило талантъ и приучало къ поденной мастеровщинѣ. Къ счастью, нашелся выходъ: артель преобразовалась въ Общество передвижныхъ выставокъ.

Общество это сыграло огромную роль въ дѣлѣ ознакомленія публики съ искусствомъ. Оно сумѣло возбудить къ себѣ интересъ. Открытіе ежегодной выставки было событіемъ, особенно въ первыя двадцать лѣтъ существованія Общества. Съ 10 ч. утра публика уже наводняла залы: велись споры, раздоры, ломались перья вмѣсто копій, восхищались, восторгались, громили—словомъ, кипѣла жизнь.



Рис. 781. Гинсбургъ. Портреть-статуэтка В. В. Верещагина.



Разумѣется, все это было далеко отъ истинныхъ идеаловъ, и погоня за „идеей“ давала себя знать. Въ Перовѣ не замѣчали плохого техника, точно такъ же какъ и въ Ге. Всякое женское обнаженное тѣло считали порнографіей и на выставку не допускали. О красотѣ живописи никто не говорилъ, всѣ говорили о „сюжетѣ“. Если бы въ ту пору явился на выставкѣ портретъ Уистлера, пейзажъ Бёклина, даже какой-нибудь святой Васнецова—ихъ бы разнесли и высмѣяли, уже не говоря о Пювистъ-де-Шаваннѣ, чистота котораго до сихъ поръ не замѣчается, а подчеркивается только его „поза“.

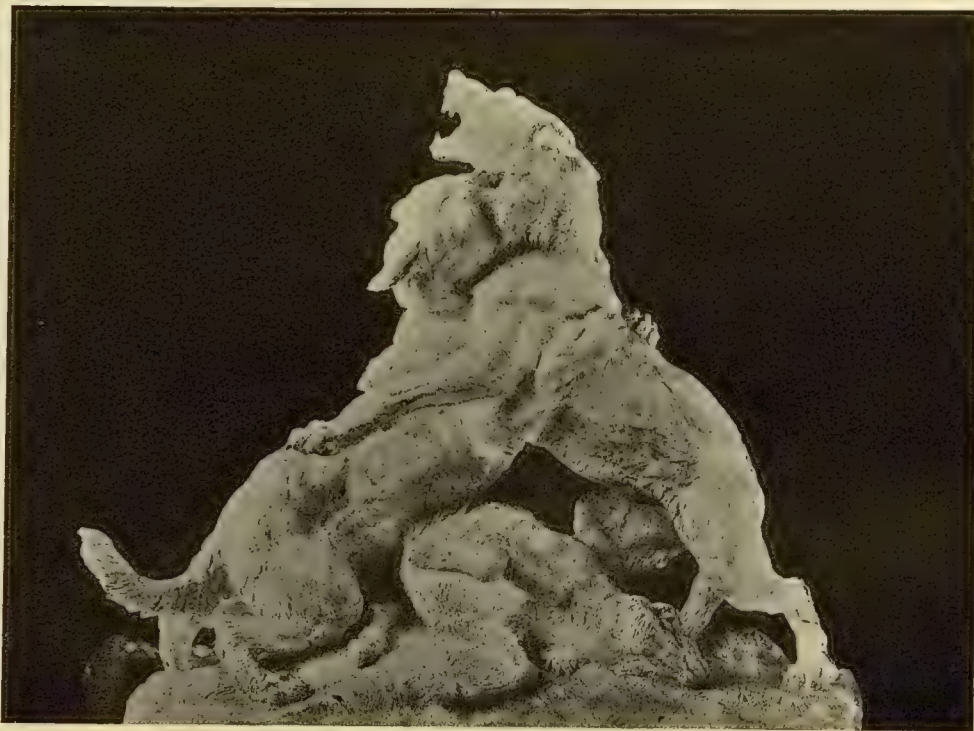


Рис. 782. Оберъ. Овчарка съ волкомъ.

Но для своего времени все это было хорошо. У насъ на глазахъ росли художники, какъ Рѣпинъ, Куинджи, Левитанъ, Полѣновъ, Суриковъ, Пастернакъ, Сѣровъ, В. Маковский. Каждая выставка была шагомъ впередъ, и, казалось, цареню передвижниковъ не будетъ конца.

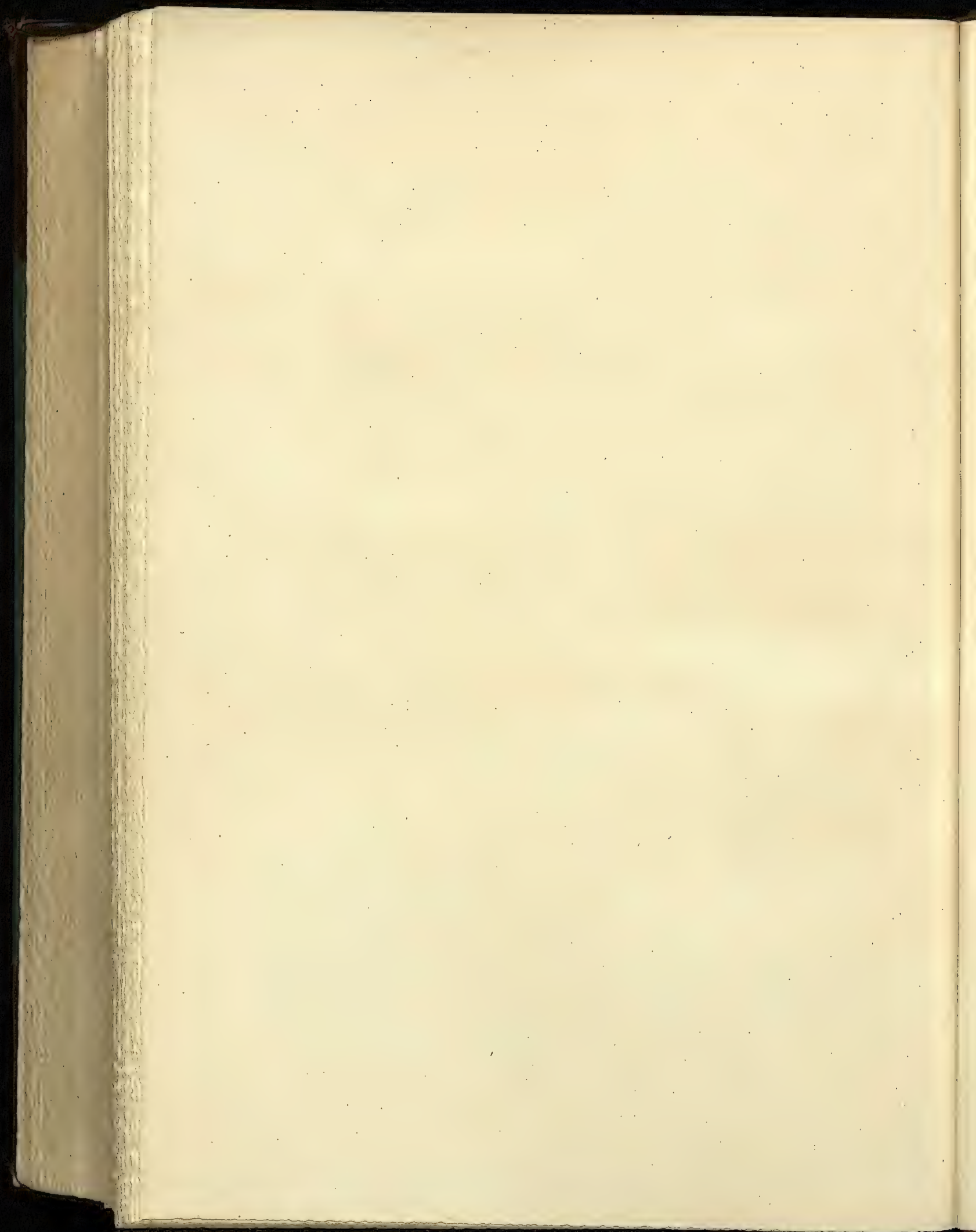
Но въ самомъ концѣ XIX столѣтія случилось нѣчто неизбежное: время, оказалось, передвигается гораздо быстрѣе, чѣмъ передвижники. Время предъявило свои идеалы. Преобразовавшаяся Академія выдвинула рядъ новыхъ молодыхъ художниковъ съ новыми взглядами и понятіями. Появились Коровинъ, Головинъ, Рѣрихъ, Малявинъ, Кустодіевъ, Сомовъ, Ал. Бенуа и др. Появился объединяющій молодыхъ художниковъ кружокъ съ журналомъ „Міръ Искусства“, основаннымъ С. П. Дягилевымъ. Новый свѣтъ и новая заря пришли съ новымъ вѣкомъ, а передвижники переживали старые идеалы семидесятниковъ, все хирѣя и хирѣя.





Эдельфельтъ. Прачки.  
Музей Императора Александра III.







Подъемъ къ искусству сказался и на всякихъ прикладныхъ художественныхъ издѣліяхъ. Работы села Абрамцева прославились на всю Россію. Имѣніе княгини Тенишевой, Талашкино, тоже должно было дать блестящіе результаты благодаря широко поставленной школѣ и превосходному руководству. Большіе, настоящіе художники пошли навстрѣчу задачамъ, поставленнымъ владѣлицей школы; но революціонное движеніе не только остановило дальнѣйшее развитіе этого учрежденія, но даже заставило княгиню переправить за границу всѣ свои коллекціи.



Рис. 783. Бочаровъ. Декорація изъ балета «Калькабрино».

Передъ самымъ началомъ революціоннаго движенія, въ октябрѣ 1905 года, въ зданіи Таврическаго дворца, тамъ, гдѣ теперь Государственная Дума, была открыта собранная Сергѣемъ Павловичемъ Дягилевымъ огромная выставка портретовъ. Эта громадная коллекція, несмотря на жгучія политическія страсти, всколыхнула публику и показала, какими богатѣйшими коллекціями владѣетъ еще Россія. Впрочемъ, для многихъ картинъ этотъ годъ оказался роковымъ: возвращенныя съ выставки, онѣ погибли въ огнѣ во время аграрныхъ беспорядковъ.

Разыскивая портреты, С. П. Дягилевъ находилъ ихъ на чердакахъ и въ баняхъ старыхъ помѣстій. Такъ мы собираемъ и коллекціонируемъ картины!

Частныхъ галлерей у насъ немного—онѣ наперечетъ. Какъ извѣстно, самая большая изъ нихъ была Павла Матвѣевича Третьякова, пожертвованная имъ Москвѣ. П. М. Третьяковъ одинъ поддерживалъ передвижниковъ, такъ какъ скупалъ „на корню“ всѣ замѣчательныя произведенія живописи, пока они еще писались. Такимъ образомъ онъ собралъ болѣе полутора тысячъ нумеровъ дѣйствительно замѣчательныхъ произведеній. Интересенъ тотъ фактъ, что онъ покупалъ не то, что ему нравилось, а то, что онъ считалъ нужнымъ для полноты коллекціи. Иногда онъ покупалъ заглазно, по рекомендаціи. Очень характеренъ, напримѣръ, фактъ покупки у Ге картины „Христосъ и Пилатъ“. „Л. Н. Толстой говоритъ, что нужно купить вашего „Пилата“,—писалъ онъ Ге:—значить, нужно“,—и покупалъ.





Рис. 784. Шишковъ. Декорація изъ «Бориса Годунова». Уборная Марины.

## VI.

### Декораторы.

Теперь надо упомянуть о специально-театральномъ отдѣлѣ живописи—о декораторахъ. Начиная съ прошлаго столѣтія, т.-е. со времени основанія Императорскихъ театровъ, и въ декорационныхъ мастерскихъ Петербурга работало немало



Рис. 785. Шишковъ. Декорація изъ «Бориса Годунова».



талантливыхъ иностранныхъ художниковъ, начиная съ знаменитаго Гонзаго и кончая Роллеромъ, писавшимъ до 80-хъ годовъ настоящаго столѣтія. Появленіе русскихъ талантливыхъ декораторовъ слѣдуетъ отнести къ 60-мъ годамъ: тогда появились два выдающихся таланта—Шишковъ и Бочаровъ.

Шишковъ, Матвѣй Андреевичъ (1832—1897), учился въ Строгановскомъ училищѣ рисованія въ Москвѣ; подъ руководствомъ декоратора Шеняна изучилъ де-



Рис. 786. Ламбинъ. Декорація къ пьесѣ «Зима». Берегъ Вуоксы.

корационное мастерство и въ концѣ 50-хъ годовъ былъ переведенъ въ Петербургъ на службу при дирекціи Императорскихъ театровъ. Впервые М. А. выдвинулся, исполнивъ рядъ декорацій для трагедіи графа А. К. Толстого: „Смерть Іоанна Грознаго“. До этого времени роскошно обставлялись только балеты и оперы, но авторъ „Смерти Грознаго“, какъ сверстникъ и товарищъ по ученію императора Александра II, удостоился иного отношенія отъ дирекціи. Еще большимъ блескомъ отличались его декораціи, написанныя для оперы Глинки „Русланъ и Людмила“ и декораціи для Пушкинскаго „Бориса Годунова“, гдѣ особенно обращали на себя вниманіе: „Площадь передъ Кремлевскими соборами“, „Улица въ Кремлѣ“, „Царская дума“, „Уборная Марины Мнишекъ“, „Царскіе покои въ Кремлѣ“ и проч. Въ теченіе четверти вѣка имъ написано огромное количество декорацій для „Жизни за Царя“, „Каменнаго гостя“, „Демона“, „Тангейзера“, „Лоэнгрина“, „Аскольдовой могилы“, „Фауста“, „Юдиенъ“, „Рогнеды“, „Орлеанской дѣвы“, „Кушца Калашникова“, „Нижегородцевъ“ и т. д. Ни одинъ фантастическій балетъ не обходился безъ





Рис. 787. Коровинъ. Декорація изъ оперы «Русланъ и Людмила».

нѣсколькихъ работъ Шишкова. Для русской драмы онъ работалъ, конечно, гораздо меньше, но, какъ на извѣстныя его работы, можно указать на декораціи для „Власти тьмы“ графа Льва Толстого, написанныя для предполагавшейся постановки въ 1887 году и потомъ дѣйствительной—въ 1895 году.

Одна изъ крупнѣйшихъ заслугъ Шишкова въ области декорационной живописи



Рис. 788. Головинъ. Декорація изъ балета «Волшебное зеркало».



заключается въ томъ, что въ 1876 году онъ открылъ въ Академіи Художествъ классы декорационной живописи и образовалъ цѣлый рядъ декораторовъ, не получая за свои труды никакого вознагражденія. Къ сожалѣнію, въ настоящее время эти классы закрыты.

Изъ учениковъ Шишкова слѣдуетъ отмѣтить Константина Матвѣевича Иванова, ближе всѣхъ по своей манерѣ подошедшаго къ своему учителю. Изъ его работъ можно указать на „Шатровую палату“ („Правительница Софья“), „Спальню принцессы“ („Спящая красавица“), „Спальню графини“ („Пиковая дама“); наконецъ—цѣлый рядъ декораций для „Царя Бориса“ графа А. К. Толстого, написанныхъ для Эрмитажнаго театра и затѣмъ переданныхъ въ собственность дирекціи.

Другой талантливый ученикъ Шишкова—перспективный декораторъ, хотя нѣсколько суховатый въ деталяхъ, былъ Иванъ Петровичъ Андреевъ (1847—1896). Имъ написано множество декораций съ глубокимъ знаніемъ перспективы и достаточной сочностью колорита.

Въ Москвѣ выдвинулся декораторъ Анатолій Ѳедоровичъ Гельцеръ. Отличительной чертой работъ этого декоратора является тщательное изученіе самаго текста пьесы, почему его работа находится всегда въ строгой гармоніи съ замысломъ автора.

Ту же роль, которую сыгралъ для перспективныхъ декораторовъ Шишковъ, занимаетъ Михаилъ Ильичъ Бочаровъ для декораторовъ-пейзажистовъ. Родился М. И. въ 1832 году и окончилъ курсъ въ Академіи, написавъ въ 1858 году „Ай-Петри близъ Алушки“. Отправившись пенсіонеромъ за границу, онъ изучалъ картинныя галлерей Германіи и Франціи и занимался нѣкоторое время въ мастерской Калама. Долго проживъ въ Римѣ, онъ написалъ множество этюдовъ и, получивъ академика, поселился съ 1863 года въ Россіи. Въ слѣдующемъ году онъ уже поступилъ декораторомъ въ Маріинскій театръ, и съ этого же времени начинается рядъ его успѣховъ. Для своихъ декораций онъ ѣздилъ писать этюды и на Днѣпръ, и на Волгу, и на Кавказъ. Никто такъ, какъ онъ, не умѣлъ изображать на сценѣ русскую зиму: его площадь въ Замоскворѣчьи, написанная для „Смерти Грознаго“, площадь для „Фрола Скабѣева“ и „Волчій буеракъ“ для „Вражьей силы“—образцы искусства въ этомъ родѣ. М. И. скончался лѣтомъ 1895 года.

Яновъ, Александръ Степановичъ, выступившій сначала какъ жанристъ (у Третьякова его „Инокъ-живописецъ“), впослѣдствіи весь отдался декорационному искусству, поступивъ на службу въ петербургскіе Императорскіе театры.

Еще болѣе позднѣйшимъ поколѣніемъ декораторовъ являются Петръ Борисовичъ Ламбинъ и Орестъ Карловичъ Аллегри. Кромѣ оперъ и балетовъ, первый изъ названныхъ художниковъ далъ нѣсколько обстановокъ для пьесъ Островскаго, для „Смерти Іоанна Грознаго“, „Царя Бориса“ и др. Аллегри обставилъ нѣсколько классическихъ пьесъ—„Калигулу“, „Нерона“, „Ромео и Джульетту“ и пр.

Новыя вѣянія въ живописи отразились и на декорационномъ искусствѣ. Сперва В. Васнецовъ и Полѣновъ выступили декораторами въ частномъ театрѣ г. Мамонтова. Затѣмъ, истинными новаторами явились К. А. Коровинъ и А. Я. Головинъ, о которыхъ говорилось выше. Здѣсь они явились уже не только декораторами, но и худож-



никами, сливающимися въ одинъ живописный аккордъ пятно костюмовъ съ пятномъ декорацій. Ставя оперу или балетъ, они берутъ основной красочный лейтмотивъ, который проходитъ черезъ всѣ декораціи и костюмы. Несмотря на сравнительно недавнюю дѣятельность обоихъ художниковъ, количество сдѣланныхъ ими декорацій — громадно. Изъ выдающихся работъ Коровина слѣдуетъ отмѣтить: „Руслана“, „Жизнь за Царя“, „Демона“, „Измѣну“, „Вишневый садъ“, „Сказаніе о градѣ“ и др. У Головина надо указать на декораціи: „Псковитянки“, „Дочерей моря“, „Эйольфа“, „Кармень“ и др.

Наконецъ можно отмѣтить: Симонова, Воробьева, Суворова и др.

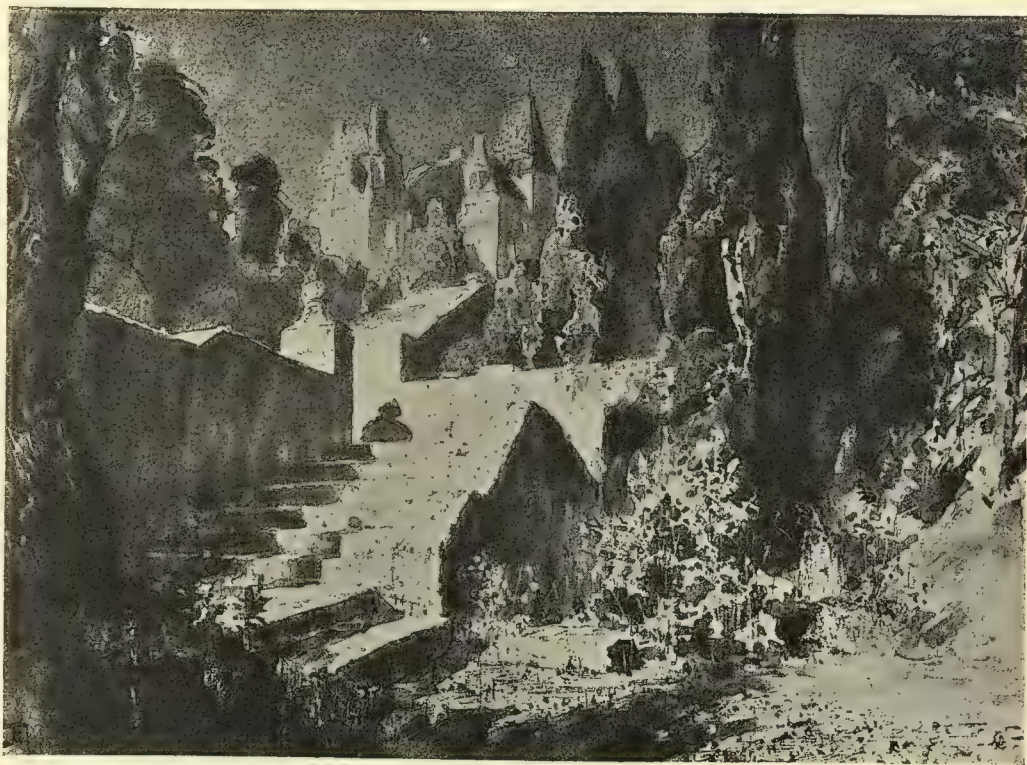


Рис. 789. Полъновъ. Декорація къ пьесѣ «Алая роза».





Рис. 790. Зичи. Княжна Мери и Печоринъ на Подкумкѣ.

## ЗАКЛЮЧЕНІЕ.

## I.

## Рисовальщики и иллюстраторы.

Нерѣдко большіе художники и профессиональные художественные критики съ презрѣніемъ смотрятъ на иллюстраціи, считая ихъ дѣломъ мелкимъ, рыночнымъ, недостойнымъ художника. Такой взглядъ обличаетъ большое недомысліе. Иллюстрація—дѣло огромной важности, и значеніе ея въ исторіи культуры—первостепенное. Никакое описаніе, никакая статья не замѣняютъ нагляднаго рисунка. Рисунокъ отражаетъ дѣйствительность полнѣе, чѣмъ тысячи строкъ текста. Рисунокъ закрѣпляетъ навсегда данный моментъ, — и мы художникамъ-изображателямъ быта обязаны не менѣе, чѣмъ первостепеннымъ авторамъ-лѣтописцамъ.

Рисунокъ, одними контурами передающій изображеніе предмета, какъ это ни странно, нисколько не теряетъ въ сходствѣ съ натурой, по сравненію съ живописью масляными красками или акварелью, но, напротивъ, выигрываетъ. Нѣсколько штриховъ, нѣсколько основныхъ линий, характеризующихъ предметъ, играютъ несравненно болѣе практическую роль, чѣмъ точнѣйшая копія, передающая всѣ детали тона и цвѣта. Мы цѣнимъ простые карандашные рисунки контуровъ не менѣе, чѣмъ законченныя картины. Японскіе художники доказали, что простота способа изображенія отнюдь не вліяетъ на достоинство этого изображенія. Тремя красками они въ совершенствѣ передаютъ холодныя туманныя утра, синеватыя зимніе деньки, горячіе яркіе колера лѣта.

Пренебрежительное отношеніе художниковъ къ иллюстраціямъ въ большинствѣ случаевъ свидѣтельствуетъ о ихъ слабости, о неумѣнн владѣть свѣжестью и непосредственностью наброска. Набросокъ требуетъ смѣлости и знаній болѣешихъ, чѣмъ законченное произведеніе, — потому что это основа, скелетъ всего, — то, что менѣе поддается выучкѣ и техникѣ. Контурный набросокъ — это созвучіе глаза и руки, гдѣ индивидуальность художника выступаетъ на первый планъ.

Художникъ, посвятившій себя специально иллюстраціи, если онъ честно несетъ свою обязанность, исполняетъ крупный гражданскій долгъ, популяризируя искусство, дѣлая его достояніемъ массы. Гравюра на доскѣ имѣетъ такое же значеніе для



живописи, какъ книгопечатаніе для литературы: она выводитъ искусство изъ закрытаго помѣщенія на свѣтъ, дѣлаетъ его достояніемъ толпы.

Новые техническіе способы воспроизведенія иллюстраціи, технически передающіе точное изображеніе оригинала при помощи фотографій, фототипій, фотогравюръ и т. д., имѣютъ неоспоримыя преимущества, какъ способы, не искажающіе оригиналовъ. Но собственно иллюстрація—не есть копія съ художественнаго произведенія, а тѣмъ болѣе не фотографія съ натуры. Иллюстрація—это индивидуальный рисунокъ художника, значительно упрощенный, передающій иногда натуру въ намѣренно-преувеличенномъ искаженіи (карикатуры), иногда во всей античной прелести строгихъ линій—(контурные рисунки гр. О. Толстого и Флаксмана).

Иллюстрація сохранила намъ и увѣковѣчила черты людей, давно умершихъ, задолго до изобрѣтенія фотографіи, и, надо правду сказать, съ гораздо болѣе экспрессіей, чѣмъ механическая свѣтопись. Мы знакомы съ портретами Пушкина, Байрона, Наполеона, Фридриха Великаго, Петра I, герцога Альбы—помимо всякихъ фотографій, и они стоятъ передъ нами какъ живые, не только благодаря тѣмъ художникамъ, что писали съ нихъ портреты, но и благодаря рисункамъ и гравюрамъ, распространившимъ ихъ черты во многихъ тысячахъ экземпляровъ.

По мѣрѣ упрощенія и удешевленія способа печатанія разрасталось и самое производство оттисковъ. Прежнія дорогія мѣдныя доски были замѣнены дешевой литографіей. Появились блестящіе рисовальщики на камнѣ, доведившіе технику до высшей степени виртуозности. Цинкографія совершенно вытѣснила травленіе на камнѣ, какъ способъ кропотливый и непрочный. Лучшихъ рисовальщиковъ дала Франція. Громкую славу заслужилъ тамъ Гаварни—дѣйствительно превосходно изображавшій парижскіе типы. Эпоха 40-хъ и 50-хъ годовъ имѣетъ въ немъ великолѣпнаго бытописателя. Онъ и его предшественникъ Домье сдѣлали для характеристики парижскихъ нравовъ то же, что сдѣлали представители литературы: они закрѣпили въ вѣчныхъ, художественныхъ образахъ цѣлую полосу жизни. Такъ изображать, какъ они, богему Парижа едва ли могли и первоклассные живописцы: подъ ихъ литографскимъ мягкимъ карандашомъ жили и дышали модистки, франты, пропойцы, фокусники, балаганщики, адвокаты и кокетки. Они не стѣснялись изображать самую ужасающую нищету. Смотрѣть поверхностно на этихъ двухъ художниковъ—огромная ошибка. Такіе крупные художники какъ Милле—были обязаны имъ развитіемъ своей наблюдательности и пріема. Гаварни отнюдь не былъ веселымъ карикатуристомъ. Серія его забавныхъ типовъ нисколько не исключаетъ представленія о немъ, какъ о художникѣ, котораго тревожили вопросы социологіи куда сильнѣе, чѣмъ нашихъ передвижниковъ. Гаварни создалъ типъ будущаго босняка-террориста, вѣчно помышляющаго о равенствѣ и братствѣ человѣчества, а потому носящаго въ карманѣ своихъ лохмотьевъ бомбу.

Рисовальщики поневолѣ сгруппировались около юмористическихъ журналовъ, гдѣ дорога минута, мимолетный набросокъ, иногда шаржъ. Крупной фигурой явился Камъ (Cham), чуть ли не до девяноста лѣтъ работавшій надъ карикатурой. Человѣкъ аристократическаго происхожденія (графъ де-Ноэ), онъ умѣлъ слѣдить за блестящей жизнью Парижа, и его сатирическія обозрѣнія въ этомъ родѣ неподражаемы.



Лучшимъ періодомъ его дѣятельности было царствованіе Наполеона III, съ кульминаціоннымъ пунктомъ—Exposition Universelle 1867, которая была жестоко окаркирована его злымъ карандашомъ.

Надаръ (Nadar) посвятилъ себя портретнымъ карикатурамъ и, широко пользуясь фотографіей, видѣлъ въ ней только средство, помощь—для созданія замѣчательныхъ по экспрессіи головъ.

Гревена (Grevin) напрасно называли преемникомъ Гаварни. Его знаменитые альбомы чрезвычайно однообразны и нарисованы смѣло, но страдаютъ зачастую очень плохимъ рисункомъ. Ноги у него не связаны съ головой, фигуры стоятъ плохо. Но въ типичности буржуа, въ стилѣ палеороляскихъ фарсовъ ему нельзя отказать.

Стопъ и Марсъ (Stop et Mars) — два художника, долгіе годы не измѣнявшіе своей манерѣ и рисовавшіе съ неизмѣнной штриховкой бойкія фигурки парижанъ и парижанокъ. Новый самобытный стиль въ карикатуру внесъ Пуарэ, извѣстный подъ псевдонимомъ Sagand'Ach, — бывшій офицеръ русской службы. Это рисовальщикъ, иногда показывающій серьезное знаніе лошади; въ этомъ отношеніи интересенъ его „Ипподромъ центавровъ“ — карикатурный альбомъ съ множествомъ портретовъ.

Робида—владеетъ одинаково перомъ и карандашомъ. Оригинальнымъ его трудомъ является «XX Siècle» — огромный томъ, гдѣ онъ предсказываетъ всю серію изобрѣтеній двадцатаго вѣка. Тутъ есть и телефоны, и новыя моды, и доставка обѣдовъ по пневматическимъ трубамъ прямо въ квартиры абонентовъ, и летучіе автомобили, и аппараты для произведенія дождя, и даже машинки для составленія законовъ.

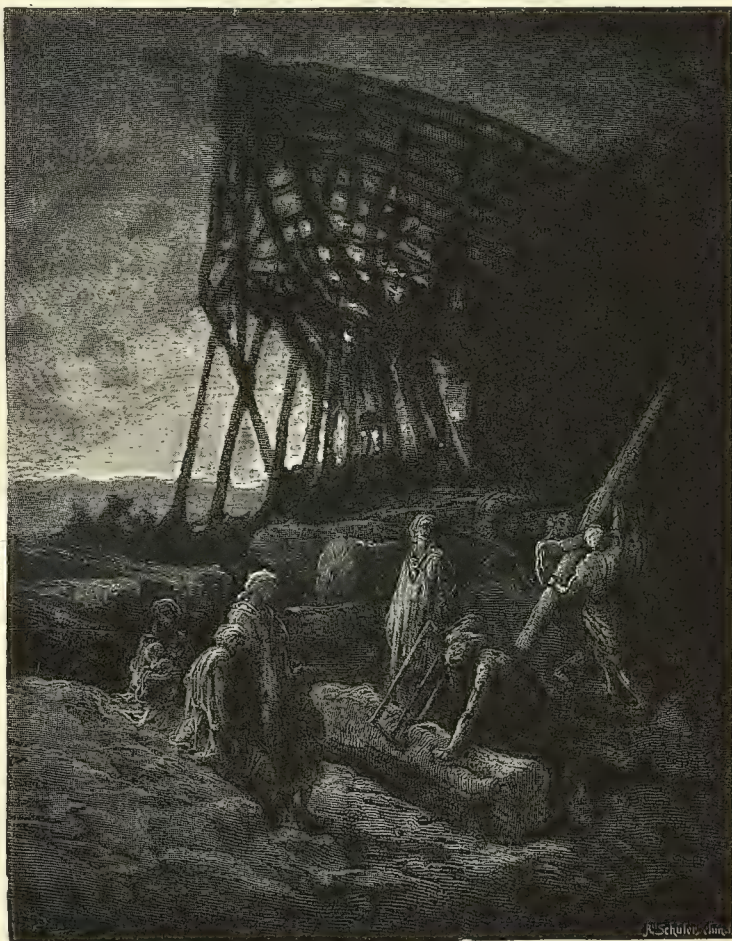


Рис. 791. Дорэ. Построеніе ковчега.  
Иллюстрація къ поэмѣ Мильтона «Потерянный рай».



Piу—извѣстенъ какъ иллюстраторъ путешествій и приключеній. Начиная съ Жюль Верна и кончая Мопассаномъ (Sur l'Eau)—онъ создалъ бездну крохотныхъ рисунковъ, имѣвшихъ огромное развивательное значеніе для молодежи. Обладая недюжинною фантазіей, онъ создавалъ новыя формы несуществующихъ машинъ, построекъ, цѣлыхъ городовъ и мѣстностей. Изобрѣтатели и инженеры указывали не разъ, что его фантастическіе рисунки, сроднившіеся съ дѣтства, подталкивали ихъ въ послѣдствіи

на изобрѣтеніе именно этихъ формъ, предугаданныхъ и подсказанныхъ Piу.

Перечислить всѣхъ иллюстраторовъ Франціи невозможно, количество ихъ огромно. Отличительной чертой ихъ надо признать умѣніе примѣняться къ соотвѣтственной технике воспроизведенія. Когда явился способъ печатанія красками съ цинковыхъ досокъ, они тотчасъ же усвоили себѣ новую манеру работы и дали съ этой стороны удивительныя по простотѣ вещи. Какъ на образецъ можно указать на серію историческихъ композицій Мориса Лелуара, изданныхъ въ Парижѣ въ теченіе послѣднихъ пяти лѣтъ.

Гюставъ Дорэ (1833—1883), конечно, былъ любимѣйшимъ рисовальщикомъ-иллюстраторомъ XIX вѣка. Не получившій никакого серьезнаго художе-



Рис. 792. Литценъ-Майеръ. Королева Елизавета Тюрингенская отдаетъ свою мантию нищей.

ственного образованія, не пожелавшій и въ послѣдствіи научиться хотя бы азбукѣ искусства, онъ обладалъ превосходнымъ талантомъ композитора. Блескъ его воображенія былъ чисто-феерическаго характера. Онъ не останавливался ни передъ какимъ замысломъ, не связывалъ себя никакими традиціями. Набрасывая по двѣ, по три композиціи въ день, онъ рѣшительно не отдавалъ себѣ отчета, кто такое Христосъ, Данте, Донъ-Кихоть, Адамъ,—его интересовало одно: пятно композиціи. Головы у него вырастали изъ плечъ безъ шеи, руки доходили до колѣнъ, иногда и ниже, шеи были неесте-



ственно вывихнуты, но ни до чего этого иллюстратору не было никакого дѣла. Онъ рисуеъ построение ковчега Ноемъ и, вмѣсто остова корабля, изображаетъ какое-то пожарище, подпертое лучинками, черезъ которое луна льетъ свой прихотливый свѣтъ. Въ послѣднемъ судѣ его интересуеъ бѣлая фигура ангела, парящаго надъ мрачной бездною, а остальное—детали. Даже признака религіознаго чувства вы не найдете ни въ одномъ евангельскомъ и библейскомъ сюжетѣ. Онъ совершенно чуждъ мистичизму: его видѣнія — дешевый маскарадъ „Cabaret de Nean“, освѣщенный сбоку электрическими лучами. Когда его рисунки попадали подъ рѣзецъ старика Паннемакера, они казались порядочно нарисованными, потому что граверъ тщательно и осторожно исправлялъ погрѣшности легкомысленнаго художника; когда же рѣзали его вещи другіе ксилографы, уродливости рисунка выступали еще сильнѣе на первый планъ. Но въ смыслѣ эффекта извѣстнаго „пятна“ у него нѣтъ и не было соперниковъ. Его „Отдѣленіе воды отъ земли“ и „Произрастаніе растений“ въ мильтоновскомъ „Раѣ“, его „Египетская тьма“, „Возвращеніе ковчега“, „Молитва Іакова“—въ „Библии“, его дантовскій „Адъ“—все это самобытно, виртуозно и дерзостно. Штриховые его рисунки къ „Донъ-Кихоту“, къ поѣздкѣ въ Испанію, къ баснямъ Лафонтена во многихъ случаяхъ весьма талантливы и въ художественномъ отношеніи имѣютъ значеніе по экспрессіи животныхъ. Дорэ развивалъ въ художникахъ вкусъ. Его надо было смотрѣть, но отнюдь не подражать.

Литценъ-Майеръ—одинъ изъ извѣстнѣйшихъ нѣмецкихъ иллюстраторовъ. Онъ особенно извѣстенъ иллюстраціями къ Шиллеру и Гёте. Пріятный рисовальщикъ, онъ пошелъ во всякомъ случаѣ дальше Каульбаха и отрѣшился отъ его сухости. Его Фаустъ и Марта—одни изъ неловчайшихъ типовъ поэмы Гёте, хотя въ Мефистофель онъ не сумѣлъ отрѣшиться отъ надѣвшаго всеѣмъ карикатурно-опернаго типа.

Въ Германіи со временъ Ходовецкаго любили рисунокъ, — но, какъ это ни странно, въ началѣ XIX вѣка тамъ не было крупныхъ рисовальщиковъ. Наиболѣе талантливымъ представителемъ иллюстраціи явился Людвигъ Рихтеръ, изображавшій интимные кружки своего отечества. Проживъ чуть не цѣлое столѣтіе, окруженный семьей, солнцемъ и цвѣтами, онъ остался ребенкомъ на всю жизнь и эту чистоту дѣтскаго возрѣнія передавалъ въ своихъ рисункахъ. При этомъ нельзя не сказать, что съ нашей точки зрѣнія его работы слащавы и однообразны. Менцель, конечно, явился гигантомъ иллюстраціи, и его „Фридрихъ“—образецъ того, какъ надо работать историческія композиціи.

И въ Германіи рисовальщики сгруппировались вокругъ юмористическихъ журналовъ. Тутъ слѣдуетъ въ особенности отмѣтить двоихъ крупныхъ художниковъ: Буша и Оберлендера. Послѣдній—не только рисовальщикъ, но и живописецъ.

Бушъ всецѣло посвятилъ себя карикатурѣ. Съ нѣскольکو грубымъ, чисто-германскимъ юморомъ онъ рассказывалъ въ цѣломъ рядѣ рисунковъ о похожденияхъ пьяныхъ буршей, о проказахъ уличныхъ мальчишекъ, о забавахъ щенковъ, воронятъ и кошекъ. При всей прямолинейной балаганщинѣ этихъ неприхотливыхъ сюжетовъ, Бушъ поражаетъ необыкновенной глубиной психологіи. Онъ копается въ самыхъ мелкихъ извилинахъ человѣческаго сердца и умѣетъ извлечь изъ всякаго нечистоплот-



наго поступка наивное поученіе. Сила его таланта такова, что онъ сдѣлался художникомъ-космополитомъ и одинаково цѣнится по всей Европѣ.

Среди дѣтскихъ художниковъ большимъ успѣхомъ пользовался Гансъ Тегнеръ, превосходно иллюстрировавшій сказки Андерсена.

У насъ въ Россіи было рисовальщиковъ меньше чѣмъ гдѣ-нибудь. Иллюстри-

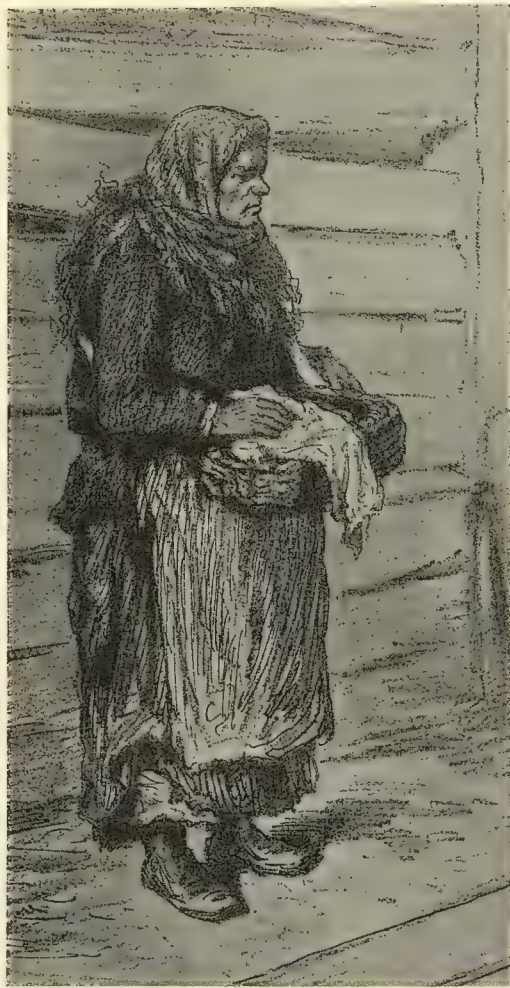


Рис. 793. Лебедевъ. Гнилушница.  
Въ стилѣ рисунковъ Гаварни.

рованное дѣло, несмотря на усилія издателей (при чемъ наиболѣе почтенныя фирмы имѣли во главѣ не-русскихъ предпринимателей: Марксъ, Гоппе, Вольфъ, Девриенъ) до сихъ поръ находится въ зачаточномъ состояніи. Прекрасный рисовальщикъ на камнѣ былъ Тиммъ, издатель „Художественнаго Листка“; литографія Мюнстера издавала галерею портретовъ, которую исполняли Борель. Художественный альбомъ „Сѣверное Сіяніе“ издавалъ нѣмецъ Генкель, а гравюры рѣзались въ Лейпцигѣ. Однимъ изъ лучшихъ иллюстраторовъ среди русскихъ художниковъ былъ венгерецъ Зичи, оставившій весьма проникновенную серію рисунковъ къ „Герою нашего времени“ Лермонтова. Историческая наша живопись получила толчокъ отъ Шварца, тоже человѣка полурусскаго происхожденія. Шварцъ вмѣстѣ съ Гриммомъ и Гартманомъ старался возсоздать русскую старину, и если не успѣлъ въ этомъ, то все же за нимъ остается инициатива къ точному изображенію старомосковского быта.

Вокругъ юмористическихъ журналовъ стали собираться карикатуристы. Когда въ 1859 году была основана пресловутая „Искра“, во главѣ художниковъ сталъ ре-

дакторъ Н. Степановъ, недурно имитировавшій Кама, но, конечно, по русской натурѣ, относившійся къ дѣлу небрежно. Позднѣе явился А. И. Лебедевъ, старавшійся приблизиться къ манерѣ Гаварни. Но срочный трудъ и скудная плата (2 р. за маленькій рисунокъ и 10 р. за большой) обратили его въ ремесленника. Въ его технику явилась манерность, и онъ вмѣсто контуровъ рисовалъ какими-то червяками. М. О. Микѣшинъ иногда проявлялъ талантливость незауряднаго юмориста, но специально не занимался карикатурой, а то иллюстрировалъ Гоголя, то составлялъ проекты памятниковъ. Истымъ юмористомъ явился въ послѣднее время Щербовъ (Old Judge), давшій



нѣчто своеобразное и искренно талантливое. Его наброски на современниковъ—лучшее, что появлялось въ нашихъ сатирическихъ журналахъ.

Выдѣлился какъ рисовальщикъ жанристъ Асанаевъ, иллюстрировавшій Ершовскаго „Конька Горбунка“. Иллюстрированъ онъ грубо, близко къ лубку, но въ самой грубости есть извѣстная доза прелести.



Рис. 794. Остроумова. «Новая Голландія» въ С.-Петербургѣ.

Изъ иллюстраторовъ новѣйшаго періода нельзя не назвать Александра Бенуа, рѣшившагося перевоплотиться на цѣлое столѣтіе назадъ и возсоздать иллюстраціи къ Пушкину въ томъ видѣ, въ какомъ онѣ могли бы появиться при жизни поэта. Въ этой манерѣ имъ исполненъ „Мѣдный всадникъ“, и задача разрѣшена блистательно. Именно найденъ стиль: извѣстная прямолинейная наивность, на ряду съ превосходнымъ изученіемъ эпохи. Въ его иллюстраціяхъ центромъ рисунка является не фигура, а совокупность впечатлѣній—пейзажа, фигуръ и воздуха.

Полѣнова и Якунчикова показали новые пути къ иллюстраціямъ русскихъ сказокъ. Билибинъ и Малютинъ пошли по тому же пути. Главная ихъ задача—проник-



новеніе русской сказкой. Сказочное является и въ композиціи, и въ рисункѣ, и въ колоритѣ.

До сихъ поръ, къ стыду нашему, мы не имѣемъ ни одного русскаго автора, прилично иллюстрированнаго въ полномъ объемѣ. Потуги на этотъ счетъ были, но кончались неудачно. Іевлевъ и Петръ Соколовъ пробовали иллюстрировать Некрасова, Шарлемань — Лермонтова, Микѣшинъ — Гоголя, Боклевскій и Агинъ — его же, Башиловъ — Грибоѣдова, Пастернакъ — Л. Толстого, Шварцъ — А. Толстого. Но рисунки далеко не уясняютъ текстъ, а скорѣе мѣшаютъ ему.

Отсутствіе спроса не вызываетъ художниковъ, что очень жаль. Когда какая-нибудь издательская фирма собирается иллюстрировать автора — она прибѣгаетъ къ коллективному труду цѣлаго ряда художниковъ.

Изъ лицъ, посвятившихъ себя иллюстрированному дѣлу, слѣдуетъ назвать — Панова, Шпака, Далькевича, Пирогова, Соломка, Казачинскаго, Кравченка, Самокиша, Самокишъ-Судковскую, Быстренина, Остроумову, Каразина и др.

Не приходится говорить о случайныхъ попыткахъ того или другого художника иллюстрировать даннаго автора. Къ такимъ попыткамъ слѣдуетъ отнести эскизы Ге къ разсказу: „Чѣмъ люди живы“. Эскизы не только не помогаютъ, а затемняютъ превосходные образы разсказа.

## II.

### АМЕРИКА.

Нашъ очеркъ по обзору европейской живописи былъ бы не полонъ, если бы мы не сказали нѣсколько словъ объ Америкѣ.

Америка — этотъ Новый Свѣтъ, подарившій старому безчисленное количество техническихъ открытій и изобрѣтеній — въ отношеніи искусства всегда была страной малоотзывчивой и въ лучшемъ случаѣ напоминала разбогатѣвшаго коммерсанта, который, построивъ себѣ великолѣпное палаццо, подыскиваетъ извѣстной длины и вышины картины, чтобы закрыть голые простѣнки. Особенно первое время переселенцамъ было не до искусства: гораздо важнѣе было перестрѣлять аллигаторовъ и индѣйцевъ, которые смущали ихъ покой, чѣмъ отдаваться отвлеченнымъ занятіямъ эстетическаго характера. Даже усердные католички и католики — испанцы-переселенцы — вполне удовлетворялись вывезенными изъ Испаніи распятіями, и рѣдко-рѣдко гдѣ, въ самыхъ богатыхъ гасіендахъ, попадались копіи съ Рибера или Мурильо. А тутъ еще подоспѣли квакеры и, считая живопись дьявольскимъ наводженіемъ, затормозили, насколько могли, ея развитіе.

Первые проводники европейскаго искусства въ Америкѣ были европейцы-портретисты, пріѣзжавшіе въ Нью-Йоркъ, Бостонъ и Филадельфію съ предложеніемъ своихъ услугъ почтеннымъ янки. И до сихъ поръ художники Стараго Свѣта принимаютъ такіе объѣзды. Въ старину въ Малороссіи „маляры“ объѣзжали округи совершенно такъ же, подправляли иконостасы и малевали за десять карбованцевъ изображенія пана и пани. Да и теперь ходятъ такъ по деревнямъ и монастырямъ бродячіе сапожники и обуваютъ желающихъ по сходной цѣнѣ. Конечно, представи-



тели этих отхожих промыслов — таланты не первого разбора. Такъ было и въ Америкѣ: сначала туда прѣзжали по большей части неудачники, которымъ въ Старомъ Свѣтѣ не повезло. Но по мѣрѣ того какъ Америка богатѣла, деревянные дома замѣнялись каменными, — росли и эстетическія потребности. Основать Академію Америка все же не нашла нужнымъ, и молодежь отправлялась учиться въ Англію. Насколько хорошо иные усваивали манеру европейцевъ, видно изъ того, что нѣкій Джильберъ Стюартъ, родившійся въ концѣ XVIII вѣка и учившійся въ Лондонѣ, писалъ потомъ настолько хорошо, что его работы смѣшивали съ работами Генсборо, хотя онъ и увѣрялъ, что никому не подражаетъ.

И вся дальнѣйшая судьба американскаго искусства — подражаніе европейцамъ. Когда въ XIX вѣкѣ школа англійскихъ художниковъ ослабѣла — американцы двинулись въ Германію, а затѣмъ во Францію. И американскія выставки, какъ подсолнечники, отмѣчали ту сторону, откуда на нихъ исходить свѣтъ.

Возьмите Генри Мозлера. Онъ написалъ между прочимъ картину: „Починка котла“. Съ первого взгляда вы скажете, что это посредственный. Вотъ — безъ его миловидности, но съ его прямолинейной простотой. И понятно, что причина этого — увлеченіе Мозлера (онъ родился въ 1840 г.) школой Кнауца и К°. Другой его товарищъ, Бриджменъ, бывшій граверъ банковыхъ билетовъ, поѣхалъ въ Парижъ и поступилъ въ мастерскую Жерома. Въмѣсто того, чтобъ примѣнить свои техническія знанія на американской почвѣ, онъ отправился по стопамъ учителя въ Алжиръ и Египетъ, и то, что онъ оттуда вывезъ — поддѣльный Жеромъ. Его товарищъ, лордъ Вискъ (Weeks) еще ближе подошелъ къ Жерому. Онъ отправился въ Остъ-Индію и тамъ съ большимъ талантомъ написалъ рядъ этнографическихъ картинъ, могущихъ служить превосходными иллюстраціями къ географіи Реклю. По силѣ свѣта и фотографической точности изображенія онъ ближе всего подходитъ къ нашему Верещагину.

Но главной цѣлью американцевъ было „уловлять моментъ“. Такъ какъ сама Америка создавать эти моменты не могла, то молодежь, являясь въ Парижъ, выискивала „premier'ы“ и тотчасъ же съ необыкновенной отзывчивостью впитывала въ себя вѣянія времени. Былъ въ модѣ Каррьеръ — въ Америкѣ являлись десятки хорошихъ Каррьеровъ; былъ Бастъень Лепажъ — въ Нью-Йоркѣ ихъ было сколько угодно, и самой лучшей фабрикаціи. Даже Пювисъ-де-Шаваннъ, и тотъ немедленно перешелъ на стѣны Вашингтона. Когда вошелъ въ моду Дегазъ, американецъ Даннатъ написалъ пять такихъ уродливыхъ цыганокъ, какія и не снились Дегазу. По смѣлости тоновъ и хлесткости колорита онъ оставляетъ далеко позади всѣхъ нашихъ, робкихъ предъ нимъ Малявиныхъ и К°. Изъ цѣлой какофоніи красочныхъ пятенъ онъ выходитъ побѣдителемъ-жонглеромъ. Этой картины многіе пугались на выставкѣ въ Мюнхенѣ, такъ ошеломляюще было ея впечатлѣніе.

Хамелеоновы способности американцевъ воспринимать колоритъ окружающаго особенно ярко сказались на трехъ едва ли не самыхъ выдающихся художникахъ: Гичкокѣ, Мельхерсѣ и Серджентѣ. Первые два поселились въ Голландіи и такъ ассимилировались, что Мельхерса, напримѣръ, трудно отличить отъ голландскаго художника. Гичкокъ, живя въ окрестностяхъ Гаарлема, какъ никто передаетъ



на полотнѣ всѣ чары этого дивнаго питомника гіацинтовъ и тюльпановъ. Кто бывалъ тамъ—знаетъ, что за очарованіе эти плантаціи, полныя нѣжнаго аромата, пока цвѣтутъ гіацинты, и одуряющаго блеска красокъ, когда цвѣтутъ тюльпаны. Низкое, прозрачное, опаловое небо, волнующаяся мягкая сырость, висящая въ воздухѣ, утренніе туманы, превращающіе близкіе предметы въ далекіе и придающіе крылатымъ мельницамъ чудовищные силуэты великановъ, — все это дѣлаетъ Голландію несравненной по красотѣ, и Гичкока, какъ ея поэта - портретиста, можно поставить на первомъ планѣ.

Что касается Джона Серджента (родился въ 1856 г.), то онъ американецъ только по отцу, но американскаго въ немъ ничего нѣтъ, кромѣ энергіи. Онъ сынъ богатаго человека, родился въ великолѣпномъ палаццо Флоренціи, съ дѣтства былъ окруженъ художественными коллекціями. Учился онъ у Каролуса Дюрана. Если Дюранъ, по мнѣнію критиковъ, какъ никто умѣетъ „переложить женщину на музыку“, то его ученикъ въ этомъ отношеніи далеко превзошелъ своего учителя. Оба они создаютъ цѣлую симфонію изъ туалетовъ своихъ заказчицъ,—но Серджентъ смѣлѣе, рѣзче, откровеннѣе Дюрана. Его позы иногда прямо дерзки, онѣ вызываютъ, и въ то же время все это прикрито іезуитизмомъ невинной простоты и увѣренности въ себѣ. Серджентъ—самый аристократическій художникъ въ мірѣ, въ смыслѣ психологическаго проникновенія въ душу своего оригинала. Въ немъ нѣтъ ни презрѣнія сверху внизъ ни подобострастія: это равный съ равной,—отношеніе кузена къ кузинѣ, — въ которомъ никакихъ тайнъ быть не можетъ, потому что вся хитрость обоюдна, видна насквозь.

Великолѣпный изобразитель женскихъ портретовъ, онъ въ то же время лучшій портретистъ дѣтей и въ этомъ отношеніи значительно превзошелъ учителя съ его чернымъ, металлическимъ колоритомъ. Съ каждымъ годомъ въ немъ чувствуется болѣе и болѣе самостоятельности, и ему нѣтъ уже надобности прибѣгать къ манерѣ Гойи или Дегаза, какъ это было въ началѣ его дѣятельности, когда онъ изобразилъ „Пляску цыганки“.

Прогрессируя въ художественномъ отношеніи, Америка, конечно, сейчасъ же показала, что „капитала ей не жалко“, и чуть не въ каждомъ штатѣ открыла по Академіи. Нью - Йоркъ и Бостонъ стоятъ на первомъ планѣ. Огромное развитіе иллюстрированныхъ изданій и журналовъ создало большой кругъ превосходныхъ рисовальщиковъ и граверовъ, далеко перегнавшихъ своихъ европейскихъ собратьевъ. Но космополитизмъ въ искусствѣ и до сихъ поръ у нихъ на первомъ планѣ. Они техники—блестящіе, воспримчивые,—но это люди, оторванные отъ родины, люди безъ отечества. Быть-можетъ, въ будущемъ явится рядъ художниковъ, который покажетъ намъ Америку, но пока этого нѣтъ.

У американцевъ теперь пользуется большимъ успѣхомъ Томасъ Дьюингъ. Его женская фигура „За фортепіано“ произвела фуроръ. Но мы все же не видимъ въ этой фигурѣ ничего, кромѣ превосходнаго подражанія Уистлеру и К°. И Вильямъ Чезъ тоже не самостоятеленъ, и когда смотришь на его картины, такъ и кажется, что видѣлъ ихъ уже сотни разъ во всевозможныхъ „Салонахъ“.



## Схема развитія исторіи искусствъ.

### I.

#### Античная живопись.

а) Эллада. 1. Стѣнная живопись на гладкой штукатуркѣ (al fresco). 2. Живопись на деревянныхъ доскахъ: а) тепрега (клеевыя краски), энкаустика (восковыя краски), керамика (живопись на вазахъ). Художники: *Полигнотъ* изъ Фазоса—авторъ стѣнной живописи въ храмахъ. Его ученики: *Миконъ*, *Пиней* и др. *Аполлодоръ*—давній рельефъ (свѣтотѣни) фигурамъ, представитель ионической школы. Его преемники и продолжатели: *Зевксисъ* и *Парразий*. Первый—знатокъ женской фигуры, второй—мужской. *Тимантъ*—авторъ сложныхъ композицій. Основатели Аттической или Фиванской школы: *Аристей*, *Аристидъ* и *Зефраноръ*. Спиронская школа; представители: *Эпимизъ* и *Памфилъ*. Ученики послѣдняго: *Лавій* и *Апеллесъ*. Современники Апеллеса: *Протогенъ*, *Эпимъ* и *Антифилъ*.

б) Римъ. 1. Этруская стѣнопись и керамика, близко подходящая къ эллинской. 2. Римская стѣнопись и керамика, сперва пользовавшаяся художниками Эллады, потомъ вступившая на самостоятельный путь. Римскіе художники: *Пикторъ* и *Ланувій*. Стѣнопись Помпей даетъ ясное представленіе о фрескахъ Рима.

### II.

#### Живопись первыхъ христіанъ.

а) Катакомбы. 1. Эмблематическая стѣнная живопись: символическія животныя (голубь, рыба, агнецъ и проч.), символическія фигуры (добрый пастырь), имѣвшая прямую связь съ античной. 2. Отдѣльныя доски, кресты, расписанные и разукрашенные. 3. Мозаики, по образцу римскихъ—языческихъ.

б) Базилики. 1. Все перенесенное въ базилики изъ катакомбъ. 2. Мозаики и живопись, развившаяся самостоятельно. 3. Миниатюры рукописей. Живопись базиликъ распадается на: а) восточную, византийскую, заставшую въ традиціяхъ и дошедшую до иконоборства. Она дала два развѣтленія: 1) Русь: Киевъ, Владиміръ, Новгородъ, Псковъ и Москва, воспринявшіе строго традиціи византийцевъ; 2) Армению—давшую своеобразное толкованіе типамъ; б) римскую, гдѣ, несмотря на строгія традиціи, чувствуется нѣкоторая самостоятельность.

### III.

#### Живопись съ XIII по XVI вѣкъ.

а) Итальянская живопись. *Чимабуэ*, проявившій рѣзкую индивидуальность, *Джотто ди-Бондонъ*, *Дуччіо* изъ Сіены, *Фра-Анжелико*, *Физоло*—одинъ изъ идеальнѣйшихъ представителей 400 прерафаэлитовъ, *Учелло*—примѣнявшій законы перспективы, *Верроккьо*—серьезно обратившій вниманіе на анатомію, *Скуарчоне* и *Мантиegna*—падуанцы, чувствующіе болѣе тяготѣнія къ антику, чѣмъ къ Византіи, *Пьетро Перуджино*—представитель Умбрийской школы, основанной на изображеніяхъ чистоты и граціи, съ мистическимъ оттѣнкомъ.

б) Венеціанская живопись. Колористы, образовавшіеся среди пестроты венеціанскаго населенія. Ихъ представитель—*Джованни Беллини*.

в) Германская живопись. Кельнская школа. *Мейстеръ Вильгельмъ*, *Братъ Эйхъ* (масляныя краски), *ван-деръ-Вейсенъ*, *Бутъ*, *Мемлингъ*.

### IV.

#### Эпоха расцвѣта искусства живописи и начало ея паденія въ Италіи.

(Первая половина XVI вѣка).

а) Италія. Высшая точка техники живописцевъ. Два флорентинца: *да-Винчи*—живописецъ, скульпторъ и ученый; *Микель Анджело*—живописецъ и скульпторъ, вели-

чайшій гений Ренессанса. Ученики перваго: *Бернардино Луини*, *Чезаре де-Сесто*, *Гауденціо Феррари*. Ученики втораго: *Даниеле да-Вольтерра*, *Марчело Венусти*, *Себастьяно дель-Помбо*. Ученики да-Винчи основали Ломбардскую школу; изъ ихъ числа особенно слѣдуетъ назвать: *Содому*, *Аллегри-Корреджо*—художника свѣтотѣни. *Рафаэля Санціо* принято считать кульминаціонной точкой итальянскаго искусства эпохи Возрожденія. Ученики его начинаютъ вести живопись къ паденію.

б) Венеція. Блескъ колорита все усиливается. Представители школы: *Джорджіоне*, *Тиціано-Вечелліо*—одинъ изъ величайшихъ художниковъ, *Паоло Веронезе*, *Тинторетто*.

в) Германія. *Гансъ Буркмеймеръ*, *Гансъ Голбейнъ I*, *Гансъ Голбейнъ II*, *Альбрехтъ Дюреръ*; послѣдніе два художника причисляются къ мировымъ свѣтлѣмъ.

г) Нидерланды. Жанръ, пейзажъ и *natura morte*. Портретъ преобладаетъ надъ религиозной и мнѣологической живописью. *Жераръ Давидъ*, *Массисъ*, *Люкас ванъ-Лейденъ*, *Брюгелъ*—жанристъ въ истинномъ значеніи этого слова.

е) Испанія. Вліяніе Нидерландовъ и Венеціи: *Луисъ де-Моралесъ*, *Луисъ де-Варгасъ*, *Фернандесъ Наваррете*, *Алонсо Кольо*.

ф) Франція. Основаніе школы художествъ Леонардо да-Винчи при Францискѣ I.

### V.

#### Вторая половина XVI вѣка и XVII вѣкъ.

а) Италія. Послѣ появленія „пятисотъ“ художниковъ эпохи Возрожденія начинается упадокъ: техника преобладаетъ надъ внутренней силой изображенія. Послѣдователи антиковъ, старавшіеся поднять живопись: *Лодовико*, *Августино Карраччи*. Элептики, послѣдователи Карраччи: *Гвидо Рени*, *Франческо Альбани*, *Доминикино*. Натуралисты, протестующіе противъ безхарактерности элептиковъ: *Караваджо*, *Рибера* (испанецъ, переселившійся въ Неаполь), *Сальваторъ Роза*. Въ Болоньѣ, подъ руководствомъ *Гверчино*, образуется школа натуралистовъ. *Лука Джордано*—представитель декоративной живописи.

б) Испанія. Періодъ наибольшаго блеска. 1) Севильская школа: *Хуанъ де-ла-Роса*, *Геррера I и II*, *Сурбаранъ*, *Алонсо Кано*, *Діего Веласкесъ*, *Эстебанъ Мурильо*. Предпослѣдніе два художника причисляются къ гениямъ. Веласкесъ, какъ портретистъ, на ряду съ ванъ-Дейкомъ занимаетъ первое мѣсто въ мірѣ. 2) Мадридская школа: *Наваррете*, *Антоніо Перера*. 3) Валенская школа: *Франсиско Рибалта*, *Рибера* (см. выше—Италія). Затѣмъ испанская школа живописи быстро катится внизъ до появленія Гойи.

в) Франція. Людовикъ XIV основываетъ Академію Художествъ. Художники: *Николай Пуссенъ*, *Шарль Лебренъ*.

г) Нидерланды. Соперничество двухъ школъ: 1) Брабантской (Фламандской) и 2) Голландской. 1) Представители первой два художника огромнаго таланта: *Рубенсъ*, *ванъ-Дейкъ*. За ними слѣдуютъ: *Гордансъ*, *Ванъ-Дипенбекъ*, *Тенирсъ* (искаженно—Теньеръ)—жанристъ на ультра-реальной подкладкѣ), *Брюгелъ*—пейзажистъ, *Францъ Снейдерсъ*—*natura morte*. 2) Представителями второй школы—Голландской—явились: *Францъ Гальсъ*—великолѣпный портретистъ, *Рембрантъ ванъ-Ринъ*—блестящій колористъ въ лучшемъ значеніи слова. Жанристы этой школы: *Жераръ Доу*, *Терборгъ*. Пейзажисты: *ванъ-Гойенъ*, *Янъ Рейсдалъ*, *ванъ-деръ-Вельде*—положили основаніе дальнѣйшей пейзажной живописи. Анималисты: *Джордандъ*, *А. ванъ-деръ-Вельде*, *Поттеръ*, *Роосъ*—превосходные реалисты, подготовившіе почву для развитія интимнаго жанра.

### VI.

#### XVIII вѣкъ.

а) Франція. На первый планъ выступаетъ Франція. Къ ей художникамъ присматривается вся Европа.



*Ватто*—создатель стиля и цѣлаго уклада жизни. *Бурже*—менѣе талантливый, но продолжавшій дѣло Ватто. *Шарден*—превосходный жанристъ. *Грѣзъ*—авторъ легкаго стиля очаровательныхъ головокъ и сентиментальнаго жанра. *Давидъ*—художникъ-политикъ, создавшій стиль *ошриге*. *Лебрѣнъ*—отличная портретистка.

б) Англія. Вступленіе Англіи на самостоятельный путь. *Гогартъ*—жанристъ-проповѣдникъ. *Рейнольдсъ*, *Генсборо*—величайшіе портретисты XVIII вѣка.

с) Италія. Паденіе живописи. Выдаются болѣе другіхъ: *Тьеполо*—колористъ, старавшійся подражать Рубенсу и Тициану. *Каналетто*—перспективный художникъ.

д) Германія. *Деннеръ*—художникъ, работающій съ дупой.

### XIX вѣкъ.

а) Франція. *Энгръ*—ученикъ Давида, представитель академическаго направленія. *Жерико*, *Гро*, *Делакруа*, *Поль Деларюш*, *Орас Верне*. Въ половинѣ XIX вѣка чувствуется крутой поворотъ къ реализму. Образуется школа барбизонцевъ, нпущихъ эффектъ *plein-air'a*. Выдѣляются среди нихъ: *Курба*—жанристъ, изобразитель рабочаго люда, *Коро*, *Добиньи*—пейзажисты, *Милле*—изобразитель крестьянъ,—все это блестящіе художники съ новыми приемами творчества. На ряду съ ними идутъ превосходные мастера: *Жеромъ*—восточные сюжеты, *Мессонье*—баталистъ и жанристъ, *Вонна*—портретистъ, доводящій технику жанра и портрета до высокой степени совершенства. Затѣмъ идутъ натуралисты: *Бастьенъ*, *Лепажъ*, *Лермитъ*. Одно теченіе смѣняется другимъ. Являются пленеристы, пунктисты, розъ-круа, идеалисты, мистики и пр. Среди нихъ блестятъ имена: *Пювиссакъ*, *Шаванна*, *Бекара*, *Карьера*, *Сердженита*, *Делаз* и др.

б) Германія. Появленіе назарейцевъ: *Овербеке*, *Корнелиуса*. Ихъ послѣдователь—*Вилгелмъ Каульбахъ*, авторъ фресокъ въ Берлинѣ. Въ Мюнхенѣ и въ Дюссельдорфѣ образуются художественные центры. Мюнхенъ даетъ: *Карла Шилоти*—доброевѣстнаго профессора и автора огромныхъ картинъ. *Ганса Макарта*—полусумасшедшаго колориста. Изъ Дюссельдорфской школы выходятъ жанристы: *Кнауфъ*, *Вотъ*. Всѣ они покрываются громаднымъ талантомъ *Адольфа Менцеля*—одного изъ величайшихъ художниковъ XIX вѣка. На ряду съ нимъ, но совершенно въ другомъ направленіи, идетъ огромный талантъ *Беклина*, славящій пейзажъ и фигуры въ одно гармоническое цѣло.

с) Англія. *Тёрнеръ*—величайшій пейзажистъ Европы, *Ландсиръ*—анималистъ, *Миллсъ* (Милле)—портретистъ и жанристъ, *Уистлеръ*—портретистъ. Прерафаэлиты, изъ которыхъ самый убѣжденный—*Бёрнъ-Джонсъ*. Изъ иностранцевъ, ассимилировавшихся въ Англію, надо отмѣтить *Альма Тадема*—по происхожденію голландца.

д) Испанія. *Гойа*—величайшій юмористъ, заодно до Верещагина возставшій противъ войны. *Фортунъ*—художникъ, оказавшій большое вліяніе на Францію и Італію и породившій особый жанръ картинъ.

е) Скандинавскія государства. Расцвѣтъ начинается только въ самомъ концѣ XIX вѣка.

ф) Италія. Ничего оригинальнаго не даетъ,—производство предметовъ искусства становится кустарнымъ.

г) Нидерланды. Дали превосходнаго жанриста—*Израэльса*.

и) Америка. Является рынкомъ для скупки произведеній Европы и самостоятельнаго искусства не имѣетъ.

і) Японія. Оказываетъ огромное вліяніе на европейское искусство, съ *Гокусай* во главѣ, показавъ Старому Свѣту, что такое истинный колоритъ и какъ простыми средствами можно достигнуть небывалыхъ эффектовъ.

### РОССІЯ.

#### Періодъ первый. Русь до Петра Великаго.

Христіанство въ Киевѣ. Византійское вліяніе. Первые церкви. Византійская стѣнопись въ Софійскомъ Киевскомъ соборѣ. Иконописные сборники съ рисунками и инициалами. Св. Алчій. Новгородскіе, владимірекіе и московскіе иконописцы. Митрополитъ Петръ. Андрей Рублевъ. Разные помыбы писанія иконъ. Вліяніе Строгановыхъ на иконопись. Иноземныя вліянія.

#### Періодъ второй (1700—1850).

По приказанію Петра русскіе люди обучаются живописи за границей. Писаніе „персонъ“. Иностранцы художники продолжаютъ первенствовать. Въ 1764 году, императрица Екатерина II открываетъ Академію Художествъ. Первый крупный отечественный талантъ *Д. Г. Левицкий*—превосходный портретистъ, современникъ другого талантливаго художника *Ф. О. Рокотова*.—*Боровиковскій*, составляетъ имъ триумвиратъ, являющійся основаніемъ дальнѣйшей школы русской живописи. *Лысенко* и *Урюмовъ*, представители Академіи, не двигаютъ

дѣла національнаго искусства. Зато *Венеціановъ* и *Тропининъ* являются искренними художниками, ищущими новыхъ путей въ искусствѣ. *Кипренскій*, *Шедринъ*, *Воробьевъ*—самые сильные художники въ нашей живописи начала XIX вѣка. *К. Брюлловъ*—первая европейская извѣстность, послѣдній остатокъ героическаго періода нашей живописи.—*Бруни*.

#### Періодъ третій (1850—1870).

*Александръ Ивановъ* съ „Явленіемъ Мессіи“ вступаетъ на самостоятельный путь русскаго искусства. Заявивъ, что въ академическомъ шитомъ мундирѣ можно только стоять вытянувшись, но не писать картинъ,—онъ открываетъ художникамъ новые пути, помимо академическихъ. *Ведоттовъ*, художникъ-любитель, вноситъ свѣжую струю жанра въ монументальную живопись. *Ге*—своей „Тайной Вечерю“ разрушаетъ всю рутину прежней библейской живописи. *Айвазовскій*—поэтъ моря. *Шишкинъ*, *Васильевъ* и *Клодтъ* сбрасываютъ тиски ландшафтной живописи и приходятъ къ русскому пейзажу. Тринадцать конкурентовъ отказываются отъ конкурса Академіи и составляютъ Товарищество.

#### Періодъ четвертый (1870—1900).

Эпоха передвижниковъ. Вступленіе живописи на путь тенденціи. Картинки-разказы. Обличительная живопись. *Перовъ*, *Пряжминиковъ*, *М. П. Клодтъ*, *Ярошенко*. Портретистъ *Крамской*. Жанристъ *В. Маковский*. *Рябинъ*—сильнѣйшій русскій художникъ, портретистъ и жанристъ. *Вережницинъ*—обличитель войны. *К. Маковский*, *Полновъ*, *Семирадскій*. Послѣдній получаетъ grand prix на всемирной парижской выставкѣ. *Левитанъ*—создатель типичнаго пейзажа. Наканунѣ новаго столѣтія ярко проступаетъ талантъ *Ситова*. *Васнецовъ* даетъ новыя формы для церковной живописи.

### Схема развитія скульптуры въ Европѣ.

#### I.

##### Античная скульптура.

а) Эллада. 1. Древнѣйшій періодъ—до Персидскихъ войнъ. Хіосская школа: *Гилеасъ*. Самосская школа: *Ронъ* и *Теодоръ*. Сикіонская школа: *Канакъ*. Аргосская школа: *Агелла*. Эгинская школа: *Каллонъ* и *Онатъ* (Эгинскіе фронтоны). Афинская школа: *Критій* и *Антеноръ*. 2. Расцвѣтъ искусства,—до Александра Великаго. *Миронъ* и его „Дискоболъ“ *Фидіасъ*—величайшій изъ скульпторовъ. Высшій расцвѣтъ скульптуры въ Европѣ: *Алгаменъ*, *Леоній*, *Поликлетъ*, *Наскидъ*, *Скопасъ*, *Пракситель*, *Лизиппъ*. Къ этому періоду относится статуя Венера Милосская. 3. Послѣдній періодъ,—до Р. Х. Пергамская школа (Борьба гигантовъ, группы галловъ). Родосская школа (Лаокоонъ и Фарнезскій быкъ).

б) Этрурія. 1. Глина и бронза. Утварь, статуэтки, саркофаги съ эллинскимъ вліяніемъ. 2. Бронза. Волчица Капитолія. Мальчикъ съ гусемъ. 3. Камень. Гробницы, жертвенники, саркофаги, урны.

с) Римъ. 1. Періодъ до Августа. Новоаттическая школа: *Клеоменъ* (Венера), *Аполлоній* (Геракль), *Гликонъ* (Геракль Фарнезскій). Къ этой школѣ причисляютъ: Зевса Олимпійскаго, Геру Людовизу, Аполлона Вельведерскаго. Малоазійская школа: *Агасій* (Воецъ). Портретные бюсты и статуи. 2. Періодъ до Адриана. Триумфальныя арки цезарей Тита и Траяна. Реакція: Антиной. Идея входить въ культъ римскихъ божествъ. 3. Періодъ до паденія Рима. Арки Септимія-Севера и Константина Великаго; конная статуя Марка-Аврелія. Саркофаги съ эллинскими рельефами.

#### II.

##### Скульптура древнихъ христіанъ (до X вѣка).

Статуя Петра въ Римѣ. Саркофаги съ рельефами. Христіанская скульптура отъ X в. до эпохи Возрожденія.

а) Франція. Скульптура въ аркахъ нартекса въ Отенѣ, Шартрѣ и Парижѣ (Notre-Dame). Фонтанъ Моисея въ Дижонѣ.

б) Германія. Бронзовыя двери въ Гильдесгеймѣ (XI в.). Рѣзба слоновой кости. Деревянная скульптура въ Регенсбургѣ (XI в.). Скульптура надгробныхъ памятниковъ. Купель въ Люттихѣ. Свѣтъ трехъ святыхъ въ Кельнѣ (XII в.). Золотыя ворота Фрейберга. Успеніе Богородицы въ Спассбургѣ (XIII в.). Бронзовая купель въ Юрибургѣ. Франкская школа: Скульптура церкви св. Лаврентія въ Нюрнбергѣ, Швабская школа (XIV в.): Мадонна Аугсбургскаго собора. Бронзовая статуя св. Георгія въ Прагѣ. Саркофагъ Эммерана въ Регенсбургѣ.

с) Англія. Скульптура монастыря Мальсбери. Скульптура въ Уэльскомъ соборѣ. Скульптура въ Глочестерскомъ соборѣ.



d) Италия. Баптистерій въ Пармѣ (XII в.). Работы XIII в.: *Николоа Пизано* въ Луккѣ, Сіентѣ и Пизѣ. *Арнольфо ди Камбио*: алтарь св. Петра въ Римѣ. XIV в.: *Джованни Пизано*. Фасадъ собора въ Орвieto, Мадонна дель-Фіоре во Флоренціи. *Андреа Пизано*. Бронзовыя двери флорентинскаго баптистерія. *Делла Массона* 1-й и 2-й. Скульптура собора св. Марка въ Венеціи.

## IV.

Отъ эпохи Возрожденія до XIX в.

a) Франция. Амьенскій соборъ, рѣзьба по дереву *Трюпенна*. Каменные гробницы: 1) дѣтей Карла VIII въ Турѣ. 2) Людовика XII въ С.-Дени. Слава французской скульптуры до XIX вѣка: *Гуссонъ, Пюже, Жанъ Варенъ, Жирарденъ, Лемуанъ, Гудонъ*.

b) Германия. Деревянная скульптура въ Ульмѣ, Шлезвигѣ и пр. Каменная скульптура: *Адамъ Крафтъ* въ Нюрнбергѣ. Бронза: гробницы работы *Петра Фишера* (XVI в.) въ Нюрнбергѣ, Виттенбергѣ и Регенсбургѣ. Фонтанъ Августа въ Аугсбургѣ (XVI в.). *Андрей Шмидтъ*—статуя Великаго Курфюрста въ Берлинѣ (XVIII в.). *Доннеръ*. Колонны въ Вѣнѣ (XVIII в.). *Ленцъ*. Урсула (церковь св. Урсулы въ Кельнѣ).

c) Англія. *Торриджіано*—гробница Генриха VIII (XVI в.) изъ камня. Вестминстеръ: статуи королевъ Елизаветы и Маріи Стюартъ (XVII в.).

d) Испанія. Деревянный алтарь Севильскаго собора (XV в.). Каменная гробница дона Хуана де-Тавера въ Толедо, раб. *Верругете* (XVI в.).

e) Италия. Флорентинская школа: *Рустичи* (баптистерій во Флоренціи), *Сансони* (тамъ же), *Бенвенуто Челлини*. Тосканская школа: *Делла-Кверча* (церковь въ Волоньѣ), *Гибберти* (баптистерій во Флоренціи), *Донателло* (начало портретнаго бюста). Венеціанская школа: *Джироламо Кампелла* (бронз. группы святыхъ), *Антонио Риччио* (гробницы дождей). Падуанская школа: *Амадео* (гробница Коллеони въ Бергамо). Къ этому періоду принадлежатъ и величайшія скульпторы эпохи Возрожденія *Микель-Анджело Буонаротти*. Дальнѣйшіе ваятели: *Джованни Болонья* (XVII в.), *Ландини* (Черепашій фонтанъ въ Римѣ), *Верини* (XVII в.).

f) Голландія. *Ковалинкусъ*: карикатуры Амстердамской ратуши.

## V.

## XIX вѣтъ.

a) Франция. Скульпторы первой половины вѣка: *Шодэ, Бовіо, Прудъ, Дюре, Данжес, Дюбуа, Франъе*.

b) Бельгія. *Фрэнксъ*—памятникъ Эгмонту и Горну въ Брюсселѣ.

c) Данія. *Торвалдсенъ*.

d) Англія. *Флакманъ*: 1) Нагробные памятники въ Вестминстерѣ. 2) Рельефныя композиции къ Эсхилу и Данте. *Джисбонъ, Макдональдъ, Чентри*.

e) Германия. *Даннекеръ* (Аріадна), *Шадовъ* (портретныя статуи и нагробные памятники), *Раушъ* (гробница королевы Луизы и памятникъ Фридриху Великому), *Драке* (Побѣда, вѣнчающая побѣдителя), *Бейссъ* (памятникъ Вильгельму въ Берлинѣ), *Зиммеринъ* (памятникъ Побѣды въ Лейпцигѣ), *Шпереръ* (памятникъ Гете въ Берлинѣ), *Ритчъ* (группы на Дрезденскомъ театрѣ, памятникъ Лютеру въ Вормсѣ), *Шванцлаеръ* (рельефы Валгаллы), *Думбуизъ* (памятникъ Максимилиану II въ Мюнхенѣ).

f) Италия. *Канова*—скульпторъ, имѣвшій огромное влияние на все движеніе скульптуры въ Европѣ. Его послѣдователи: *Монти, Феди, Доттрэ*.

## Скульптура въ Россіи.

## I.

## Языческій періодъ.

Каменные бабы. Идолы. Коньки и гребешки на зданияхъ.

## II.

## Московский періодъ.

Статуи Христа и святыхъ въ церквахъ и монастыряхъ. Рѣзьба изъ дерева—иконостасы, врата и пр. Выпуклые рельефы «фряжина». Травная рѣзь.

## III.

## Петровский періодъ—XVIII вѣтъ.

Иноземцы и ихъ статуи, выпсанные для Лѣтняго сада и Петергофа. Екатерина II. Гудонъ. Памятникъ Петра передъ Сенатомъ, *Фальконъ, Мартосъ* и его памятники для Павловска и для Москвы (Мининъ и Пожарскій). Основаніе Академіи и первые ея питомцы—скульпторы.

## IV.

## XIX вѣтъ.

*Козловскій* (памятникъ Суворову), *Ставассеръ* (Нимфа и Сатиръ), *Пилленовъ* (Игра въ бабки), *Витали* (фронтонъ Исаакіевскаго собора), *Клодтъ, бар.* (памятникъ Крылову, Николаю I, четыре группы «Укротителей коней» для Аничкова моста; повтореніе—для Берлина и Неаполя), *Каменскій* (Первый шагъ, Мальчикъ-скульпторъ), *Лаврецькій* (дѣтскія группы), *Чижовъ* (Игра въ жмурки, Рѣзвущка), *Антокольскій*—сильнѣйшій изъ русскихъ скульпторовъ (Іоаннъ Грозный, Іисусъ, Сократъ, Спивоно, Несторъ-лѣтописецъ, Ермакъ, Петръ Великій, Голова Іоанна Крестителя на блюдѣ, Мефистофель и др.), *Поповъ* (Фрина), *Оберъ*—скульпторъ-анималистъ, *Либерицъ, Дансере, Поленъ*—скульпторы-миниатюристы, *Гинсбургъ*—авторъ портретныхъ статузокъ, *Опенуинъ*—авторъ памятниконъ Пушкину, Лермонтову и др., *Беклемишевъ* (Великомученица Варвара), *Вершининъ* (Христосъ), *братъ Базъ* и др. *Кн. Трубецкой* (памятникъ Александру III, Пушкинъ, Толстой на конѣ и пр.), *Андреевъ* (портретныя бюсты).

## Новѣйшее зодчество.

Франція. Церковь Сентъ-Дени (Віоле ле Дюкъ), церковь св. Клотильды (Гау), Ecole des beaux Arts (Дюбанъ), Grand Opera (Гарнье), зданія всемірныхъ выставокъ.

Англія. Хрустальный дворецъ. Зданіе Парламента (Барри).

Австрія. Арсеналъ въ Вѣнѣ (Ферстеръ и Ганзенъ). Опера (ванъ-деръ-Ноль). Ратуша (Шмидтъ).

Германія. Синагога (Кноблоха) въ Берлинѣ. Музей (Штюллера) тамъ же. Государственный банкъ (Гинцго) тамъ же. Рейхстагъ (Валло) тамъ же. Музей въ Лейпцигѣ (Ланге). Политехникумъ въ Штутгартѣ (Эгле). Музей и театр въ Дрезденѣ (Земперъ). Гипшотека въ Мюнхенѣ (Кленце).

## Зодчество въ Россіи.

## I.

## Періодъ нянческой и царской Руси.

Избы.—Тыны.—Городъ.—Первыя церкви Кіева по византийскому образцу.—Софійская церковь Кіева.—Десятинная церковь.—Новгородскія церкви: св. Софія.—Псковскія церкви.—Владимірскія церкви.—Дмитровскій соборъ—отзвукъ венеціанскихъ церквей.—Постройки русскихъ зодчихъ не выдерживаютъ и нѣсколькихъ лѣтъ; необходимость призвать иноземцевъ.—Итальянцы въ Москвѣ.—Высшее проявленіе московскаго зодчества: соборъ Покрова Богородицы (Василій Блаженный).—Послѣднія вѣщанья выработавшагося Московскаго стиля: церковь въ Путинкахъ, Грузинской Богоматери и пр.

## II.

## Послѣпетровский періодъ.

Разрывъ со стариной.—Царь выписываетъ голландцевъ. Они научаютъ строить дома и церкви въ своемъ стилѣ.—Эпоха императрицъ.—Растрелли вноситъ легкій французскій стиль въ православныя церкви (Смоленскій монастырь, Андрей Первозванный въ Кіевѣ, дворцы и пр.).—Его послѣдователи идутъ по той же дорогѣ (соборъ Николы Морского въ С.-Петербургѣ).—Кокоринъ возводитъ зданіе Академіи Художествъ.—Подражаніе римскому собору Петра на Невскомъ проспектѣ (Воронихина).—Стиль емпіре. Представитель его Россіи. Александринскій театръ, площадь театра и Театральная улица.—Стиль емпіре переходитъ на гауптвахты, казармы, церкви, губернаторскія дома и тюрьмы.—Архитекторъ Тонъ вводитъ стиль церквей, почему-то называемый византийскимъ. По его образцамъ вся Россія застраивается церквами съ пятью луковичными главами. Самъ онъ воздвигаетъ храмъ Спасителя въ Москвѣ.—Монферранъ, французскій архитекторъ, возводитъ соборъ Исаакія Далматскаго въ С.-Петербургѣ.

## III.

## Новѣйшій періодъ.

Является представленіе о стиляхъ и національномъ самосознаніи.—Церковь въ византийскомъ стилѣ воздвигается на Пескахъ въ С.-Петербургѣ.—Старо-московскій стиль разрабатывается сперва Гартманомъ, Горностаевымъ, Ропетомъ, Гриммомъ, а затѣмъ послѣдними художниками, дающими ему новое направленіе.—Въ Москвѣ—рядъ зданій этого стиля, начиная съ Историческаго музея и Гостиннаго двора.—На всемірныхъ и всероссийскихъ выставкахъ—деревянныя постройки павильоновъ, теремовъ и пр.—Стиль Модернъ, распространенный въ Германіи, въ С.-Петербургѣ почти не примѣняется; болѣе всего ему сочувствуютъ Москва.



## СПИСОКЪ

главнѣйшихъ матеріаловъ, которыми пользовался авторъ „Исторіи Искусствъ“

для пополненія 3-го изданія.

Art et Artistes, 1906—1907. — Les Arts, 1900—1907. — Journal of Society of Arts, 1906—1907. — Kunst, 1905—1907. — Baschkirtseff. Oeuvres de M<sup>lle</sup>. Paris. — Bay, baron de. L'Oeuvre de V. Vasnetzoff. Paris. — Bestolini. Storia di Roma. Milano. — Catalogues illustrés des Salons 1895—1907. — Chesneau. Artistes anglais contemporains. London. — Decorative-Kunst, 1900—1907. — Danmarks Malerkunst. Ernst Bojesen. — Oeuvres de James Whistler. Paris, 1906. — Ebers. Egypt. Descriptive historical and picturesque. — Ebers. Palästina. — Froissart. Les chroniques. — Gazette des beaux arts. 1897—1907. — Gusman. Pompei. Paris, 1900. — Goncourt. L'Art du XIII siècle, 2 vol. — Goncourt. Société pendant la Révolution. — Gréard. Meissonier. Paris. — Gautier, L. La Chevalerie. Paris, 1896. — Havard. Amsterdam et Venise. — Havard. L'Art à travers les moeurs. — Hottenroth. Trachten der Völker. 2 Auflage, 2 Band. — L'Illustration, 1848—1907. — Jules Janin. La Révolution Française. — Juste, Théodore. Histoire de Belgique. — Künstler-Monographien von Kaestus. — Kraemer. Das XIX Jahrhundert in Wort und Bild. IV Band. — Kretschmer. Die Trachten der Völker. — Lacroix. Louis XII et Anne de Bretagne. — Lacroix. Dевять томовъ Исторія Искусствъ во Франціи. — Lavigne. Espagne et Portugal. — Maynard. La S<sup>te</sup> Vierge. — Michel, Emile. Rembrandt. — Michel, Emile. Gérard Terbourg et sa Famille. — Rubens. Paris, 1904. — Moderne Kunst. 1895—1906. — Monde illustré, 1897—1906. — Norvins. Histoire de Napoléon. — Nu au Salon, 1883—1905. — Notor. La Femme dans l'Antiquité greque. Paris, 1901. — National Gallery Pictures. London. — Peyre. Napoléon et son temps. — Peri, Henry. Venezia. — Racinet. Le Costume historique. — Racinet. L'Ornement polychrome. Raffet et son oeuvre, par Doyot. — Schlönbeger. Un empereur visantin. — Simons. L'Espagne. — Scherr. Germania. 3 Auflage. — Schulz. Geschichte der Bildenden Künste. — Titian par Lafenestre. — Vuillot, Jésus-Christ. Ed. Didot. — Vitruvius. Paris, in quarto, 1890. — Vecellio, Cesare. Habiti antichi e moderni. — Wallon. Saint Louis. — Wallon. Jeanne d'Arc. — Zorn. Exposition. Paris, 1906.

Бенуа, А. Русская школа живописи. Изд. Вильборга. — Верманъ. Исторія искусства, пер. А. Сомова. — Волынский. Леонардо да-Винчи, изд. Маркса. — Зичи. Альбомъ иллюстрацій къ „Князь Мери“ Лермонтова. — „Золотое Руно“. Журналъ, 1906—1907 гг. — Забѣлинъ. Описание Москвы, 1905 г. — Новикій. Передвижники. Москва, 1897 г. — Новикій. Исторія русского искусства. Москва, 1899 г. — Каталоги европейскихъ музеевъ, изд. 1906—1907 гг. — Каталоги русскихъ художественныхъ выставокъ, 1897—1907 гг. — Кондаковъ. Монографіи и труды по археологіи, 1893—1907 гг. — Кузнецовъ. Василий Блаженный. Москва, 1900 г. — Левитанъ. 26 гелиографуръ, изд. „Міра Искусства“, 1901 г. — Маргильеръ. Дюреръ. Спб., 1905 г. — „Міръ Искусства“. 1898—1904 гг. — Мейербергъ. Видны и бытовныя картины Россіи. Спб., 1903 г. — Мутеръ. Исторія живописи, пер. Бальмонта. — Мутеръ. Исторія живописи, пер. Бенуа. — Московская картинная галлерея Румянцева, изд. Фишера. — Московская картинная галлерея Третьякова, изд. Фишера. — Олсгарій. Описание путешествія въ Москву. Спб. 1906 г. — Отчеты Императорской Академіи Художествъ. — Пушкинскія юбилейныя выставки 1899 года (илл. каталоги). — Портретная выставка въ Таврическомъ дворѣ 1905 года. Каталогъ. — Рѣпинъ. Лекція объ искусствѣ. — Рѣпинъ. Воспоминанія и письма. Спб., 1901 г. — Серафимовъ. Описание Исаакиевскаго собора. — Соборъ св. Владиміра въ Кіевѣ. Кіевъ, 1898 г. — Сомовъ. Эрмитажная галлерея. Лондонская національная галлерея. Дрезденская галлерея, въ изд. А. Суворина. — Стасовъ. Полное собраніе сочиненій, въ 3 т. — Сусловъ. Очерки древне-русскаго зодчества. — Талашино. Имѣніе кн. Тенишевой. Спб., 1905 г. — Финляндія въ XIX столѣтіи. Гельсингфорсъ, 1894 г. — Флетчеръ. О Государствѣ Русскомъ, изд. Суворина. — Художественныя сочиненія Россіи, журналъ, 1901—1906 гг. — Хроника нашего Художественнаго Кружка. Москва, 1897 г. — изд. Мамонтова. — Шишковъ. Декораціи къ „Борису Годунову“, изд. Ильина. — Энциклопедія Мейера. 1899—1904 гг. — Энциклопедія Брокгауза. 1885—1895 гг.



## Алфавитный указатель рисунковъ

### III тома «Исторіи Искусствъ».

	СТР.		СТР.
<b>Англійскіе художники:</b>		Грюднеръ. Монастырская кухня . . . . .	272
Бёрнъ, Джонсъ. Колесница любви . . . . .	221	Гуде. Норвежское побережье . . . . .	315
» Очарованный Мерлинъ . . . . .	220	Дефрегеръ. Танцоры явились . . . . .	271
Ботичелли, Сандро. Пришествіе весны . . . . .	213	Каульбахъ, Вильг. Каталаунская битва . . . . .	244
Вильки. Жмурки . . . . .	195	» » Лисъ и заяцъ передъ	
Генсборо. Пейзажъ . . . . .	203, 205	» » треномъ льва . . . . .	241
» Портретъ . . . . .	199, 201, 202, 204	» » Разрушеніе Іерусалима . . . . .	242
» Портретъ Марсъ . . . . .	200	» » Эпоха Возрожденія . . . . .	246
Геркомерь. Дама въ бѣломъ . . . . .	228	Каульбахъ, Германъ. Крысоловъ . . . . .	256
» Паломники . . . . .	227	» » Маленькая хозяйка . . . . .	257
» Пустынная долина . . . . .	226	Каульбахъ, Фр. Весна . . . . .	255
Гогартъ. Дѣвочка съ вишнями . . . . .	196	Кауфманъ. Весталка . . . . .	235
Голь, Франкъ. Отъѣздъ . . . . .	229	Клингеръ. Будущность . . . . .	288
Констебль. Радуга . . . . .	210	Кнаусъ. Деревенскій аристократъ . . . . .	266
Ландсиръ. Ньюфаундлендъ . . . . .	232	» Подъ рыцарской защитой . . . . .	264
Линтонъ. Валентинъ . . . . .	224	» Самый довольный въ мірѣ гражда-	
Макбетъ. Воскресенье . . . . .	230	» » нинъ . . . . .	263
» Ловля сардинокъ . . . . .	230	» Я обожду . . . . .	265
Миллсъ. Королевскій гвардеецъ . . . . .	216	Корнелиусъ. Фрески Глиптотеки . . . . .	236
» Приказъ объ освобожденіи . . . . .	215	Ленбахъ. Головка . . . . .	253
Орчардсонъ. Королева шпакъ . . . . .	225	» Семейный портретъ . . . . .	254
Рейнольдсъ. Дѣтскій портретъ . . . . .	197	Лессингъ. Проповѣдь гусситовъ . . . . .	238
» Принцесса Матильда . . . . .	198	Литценъ-Майеръ. Королева Екатерина Тю-	
Ривьеръ. Лвы Персеполя . . . . .	231	рингенская отдаетъ свою мантию нищей . . . . .	754
Смолль. Кораблекрушеніе . . . . .	231	Макартъ, Гансъ. Женскій портретъ . . . . .	250
Тадема. Во времена Константина . . . . .	218	Максъ. Вивисекторъ . . . . .	251
» Сафо . . . . .	219	» Свѣтъ . . . . .	252
Тёрнеръ. Пристань въ Калѣ . . . . .	209	Менгсъ. Пѣвица Реджина Минготти . . . . .	234
» Фрегатъ, буксируемый парохомъ . . . . .	207	Менцель. Желѣзопрокатный заводъ . . . . .	262
Уистлеръ, Джемсъ. Миссъ Александра . . . . .	223	» Застольный кружокъ Фридриха	
» Портретъ . . . . .	223	» Великаго . . . . .	259
Уотсъ. Орфей и Эвридика . . . . .	222	» Пруссія въ 1759—1760 гг. . . . .	260
Фишеръ. Прибрежный лугъ . . . . .	211	» Равнинъ . . . . .	260
Флакманъ. Гера и Афина мчатся на по-		» Свиданіе Густава-Адольфа съ	
мощъ эллиновъ . . . . .	217	» женою . . . . .	261
<b>Германскіе художники:</b>		» Старый Фрицъ . . . . .	258
Ахенбахъ, Андреасъ. Отплытіе парохода		Пассини. Вестъда . . . . .	297
во время шторма . . . . .	274	Пилоти. Судъ надъ колдуньей . . . . .	249
Бёклинъ. Буря . . . . .	282	Пильгеймъ. Идиллія . . . . .	276
» Вилла у моря . . . . .	280	Мункачи. Ессе Номо! . . . . .	287
» Лѣсная тишина . . . . .	281	Овербекъ. Св. Семейство . . . . .	236
» Покаяніе . . . . .	278	Уде. Свѣтлый гость . . . . .	286
» Святилище Геракла . . . . .	279	Фейербахъ. Ифигенія . . . . .	248
» Центавръ у кузнеца . . . . .	277	Ходовецкій. Невѣста . . . . .	237
Вотье. Арестъ . . . . .	267	Швиндъ. Свадебное путешествіе . . . . .	239
» Засада . . . . .	270	Штуккъ. Война . . . . .	283
» Ипохондрикъ . . . . .	269	» Изгнаніе изъ рая . . . . .	286
» Этюдъ для картины «Арестъ» . . . . .	268	» Люциферъ . . . . .	284
Гильдебрандтъ. Воинъ съ ребенкомъ . . . . .	237	» На берегу моря . . . . .	289
		» Сфинксъ . . . . .	285
		» Фавнъ и Нимфа . . . . .	233



	СТР.		СТР.
<b>Датскіе художники:</b>		Князь и дружина . . . . .	392
Блохъ, Карлъ. Портретъ . . . . .	309	Нерушимая стѣна. Запрестольный образъ	335
Вермеренъ. Пастухъ . . . . .	308	Кіево-Софійскаго собора . . . . .	419
Дальсгевъ. Этюдъ старухи . . . . .	305	Образъ Василия Блаженнаго . . . . .	380
Югансенъ. Въ дѣтской . . . . .	306	Посольскій дворъ въ Москвѣ. По Мейер-	386
» Утки . . . . .	306	бергу . . . . .	380
Югансенъ, Вигго. Письмо . . . . .	312	Пріемъ польскихъ пословъ у Лжедмитрія . . . . .	360
Кёбке. У входа . . . . .	311	Рублевъ, А. Святая Троица . . . . .	390
Кинъ. Лѣтній день . . . . .	306	Садовые работы . . . . .	384
Крейеръ. Итальянскій шляпникъ . . . . .	305	Скоморошескія представленія въ XVII в.	347
Лундбю. Кроки . . . . .	307	По Олеарию . . . . .	387
Марстрендъ. Визитъ къ выздоравливающей	309	Соборъ Дмитровскій во Владимірѣ. Фрески	
Ниссъ. Подсолнечники . . . . .	324	Уборка стѣн . . . . .	
» Рыбаки . . . . .	304		
Пётersonъ. Рис. къ сказкѣ Андерсена . . . . .	326	<b>Русскія одежды и утварь (древняя):</b>	
Сковгардъ. Пейзажъ . . . . .	325	Бояринъ верховой . . . . .	395
Таулоу. Зимній пейзажъ . . . . .	312	Боярское ходильное и полевое платье	
Тиксенъ. Сусанна . . . . .	302	(XVII в.) . . . . .	404
Цартманъ. Завтракъ . . . . .	301	Василій III Иоанновичъ . . . . .	394
» Соломонъ и царица Савская . . . . .	300	Великій государь Московскій въ больномъ	
Эккерсбергъ. Входъ въ виллу Боргезе . . . . .	310	царскомъ нарядѣ (XVII в.) . . . . .	399
» Портретъ Торвальдсена . . . . .	310	Возокъ парадный. По Мейербергу . . . . .	379
Эксеръ. Этюдъ . . . . .	308	Выходное и полевое платье боярина . . . . .	399
Энгельстедтъ. Господинъ инспекторъ . . . . .	302	Государь свят. патріархъ въ выходномъ и	
		домашнемъ платьѣ (XVII в.) . . . . .	405
<b>Западно-европейская утварь и</b>		Карета бархатная патріарха Филарета . . . . .	383
<b>предметы роскоши:</b>		Куль-Обская золотая ваза . . . . .	330
Библиотека Людовика XV . . . . .	71	» ваза. Сцена перевязки ноги . . . . .	331
Бюро Людовика XV . . . . .	72	Никопольская ваза . . . . .	332
Комодъ маркетри въ стилѣ Людовика XVI . . . . .	75	» » Скизе, дрессирующій	
Подставка для вазы въ стилѣ Людовика XV . . . . .	73	коня . . . . .	327
Столъ въ стилѣ Людовика XIV . . . . .	70	» » Скизе стреноживаетъ	
Шкапчикъ розоваго дерева съ бронзой . . . . .	75	верхового коня . . . . .	331
Экранъ съ gobelеномъ по рис. Буше . . . . .	74	Одежда боярская эпохи Василия III . . . . .	396
<b>Испанскіе художники:</b>		Одежды бояръ и воиновъ. По Мейербергу . . . . .	403
Гойа. Бой быковъ . . . . .	295	» женскія. По Мейербергу . . . . .	400
» Домъ сумасшедшихъ . . . . .	202	» женскія и воинскія. По Мейерб. . . . .	402
» Портретъ . . . . .	291	Отрокъ . . . . .	395
» Снаряженіе на шабашъ . . . . .	294	Посольство Иоанна Грознаго къ герман-	
Замаконсъ. Любимецъ короля . . . . .	296	скому императору. 4 рис. . . . .	397, 398
Фортуни. Вибіофилъ . . . . .	295	Русскіе конные воины въ кулкахъ . . . . .	396
<b>Нидерландскіе художники:</b>		Рынды царскіе (тѣлохранители) . . . . .	404
Израэльсъ. Дѣвушки . . . . .	299	Сани епископа. По Мейербергу . . . . .	380
» Швей въ Голландіи . . . . .	298	» патріаршія. По Мейербергу . . . . .	379
<b>Норвежскіе художники:</b>		Святославъ, князь, и его семейство . . . . .	393
Веренскіольдъ. Дѣвочки . . . . .	313	Торжественный выходъ царицы на пани-	
» Портретъ Г. Ибсена . . . . .	314	хиду подъ солнчиномъ. По Мейербергу . . . . .	382
» Рис. къ норвежскимъ ска-		Торжественный выходъ царицы съ паре-	
заніямъ . . . . .	313	вичемъ въ церковь. По Мейербергу . . . . .	382
Крогъ. Норвежскій лопманъ . . . . .	316	Тронъ алмазный . . . . .	391
<b>Русская живопись и ипокопись</b>		Царь принимаетъ посольство. По Мейерб. . . . .	378
<b>(древняя):</b>		Шапка-ерихонка царя Михаила Ѳеодо-	
Баня. Изъ рукописи. 2 рис. . . . .	388, 389	ровича . . . . .	401
Бракосочетаніе Лжедмитрія . . . . .	385	Шапка Мономаха . . . . .	392
Икона 2-й половины XV вѣка. Покровъ		<b>Русская скульптура:</b>	
Пресвятыя Богородицы . . . . .	362	Антокольскій. Голова Иоанна Предтечи . . . . .	741
» Казанской Богоматери . . . . .	424	» Лѣтописецъ Несторъ . . . . .	742
» Смоленской Богоматери (Одигитрія) . . . . .	423	» Петръ Великій . . . . .	741
Кіево-Софійскій соборъ. Княжескія заба-		Гинсбургъ. Портретъ-статуэтка В. В. Вере-	
вы. Фрески . . . . .	337	щанина . . . . .	743
» » » Тайная Вечеря . . . . .	336	Клодтъ, П. Памятникъ Крылову въ Спб. . . . .	739
Лѣвая часть . . . . .	336	Монферранъ и Клодтъ. Памятникъ импе-	
		ратору Николаю I въ С.-Петербурѣ . . . . .	739
		Оберъ. Овчарка съ волкомъ . . . . .	744
		Фальконъ. Памятникъ императору Петру I	
		въ С.-Петербурѣ . . . . .	738



	СТР.		СТР.
<b>Русские художники:</b>		Васильевъ. Дубовая роща . . . . .	704
Айвазовскій. Море въ лунную ночь . . . . .	697	» Оттепель . . . . .	704
» Неаполь . . . . .	698	Васнецовъ, Ал. Китай-городъ . . . . .	364
» Ниагара . . . . .	699	» Старая Москва . . . . .	358
Алексѣевъ. Видъ набережной Невы отъ		Васнецовъ, В. Адамъ и Ева . . . . .	608
крѣпости . . . . .	455	» Ангелъ . . . . .	608
» Наводненіе 7 ноября 1824 г.		» Аленушка . . . . .	596
въ Спб. . . . .	456	» Берендѣи . . . . .	609, 619
Антроповъ. Графиня Апраксина . . . . .	427	» Вирючи . . . . .	610
Аванасѣевъ. Плотникъ . . . . .	618	» Битва русскихъ со скинами . . . . .	600
Бакаловичъ. Вечеръ . . . . .	620	» Каменный вѣкъ . . . . .	604, 605
Бакстъ. Портретъ С. П. Дягилева . . . . .	621	» Лель . . . . .	609
» » В. В. Розанова . . . . .	622	» Отцы церкви . . . . .	603
Башкирцева. Жанъ и Жакъ . . . . .	624	» Плащаница собора св. Вла-	
» Митингъ . . . . .	623	диміра въ Кіевѣ . . . . .	602
» Эскизъ . . . . .	625	» Распятіе . . . . .	607
» Этюды. 2 рис. . . . .	626	» Свѣгурочка . . . . .	611
Беггровъ. Биржевая набережная въ Спб. . . . .	700	» Свѣгурочка. Прологъ . . . . .	614
Бенуа, Альб. Анануръ . . . . .	700	» Страшный судъ . . . . .	612, 613
» Алекс. Зима въ Версалѣ . . . . .	627	Венеціановъ. Дочери художника . . . . .	445
» » Каштаны зимой въ Версалѣ . . . . .	628	» Причащеніе умирающей . . . . .	443
» » Нижняя зала въ Марлі . . . . .	628	» Этюдъ старухи . . . . .	444
» » Рис. къ «Пиковой дамѣ» . . . . .	627	Верещагинъ. Апофеозъ войны . . . . .	574
Билибинъ. Иллюстрація къ сказкѣ о царѣ		» Армія Наполеона въ московск.	
Салтанѣ . . . . .	619	Успенскомъ соборѣ . . . . .	580
Богоевскій. На вершинахъ горъ . . . . .	701	» Дурныя вѣсти изъ Франціи . . . . .	583
Богдановъ-Вѣльскій. Устный счетъ . . . . .	629	» Зарево Замоскворѣчья . . . . .	584
Боголюбовъ. Взморье близъ Петергофа . . . . .	701	» Казнь въ Индіи . . . . .	572
» Эскизъ изъ альбома . . . . .	702	» Маршалъ Даву въ Чудовомъ	
Борисовъ. На моржа . . . . .	703	монастырѣ . . . . .	581
» Плавучій ледъ въ Бѣломъ морѣ . . . . .	703	» На Шипкѣ все спокойно . . . . .	573
Боровиковскій. Графиня А. И. Безбородко . . . . .	438	» Отступленіе великой арміи . . . . .	582
» Графиня А. И. Безбородко		» Побѣдители . . . . .	579
съ дочерьми . . . . .	435	» Самостязатели . . . . .	571
» Д. А. Державина . . . . .	440	» У дверей мечети . . . . .	577
» Императоръ Павелъ I . . . . .	436	» Японскій храмъ . . . . .	578
» Княжна Суворова . . . . .	439	Верещагинъ, В. П. Свиданіе арестанта съ	
» Кн. Куракины . . . . .	437	женою . . . . .	632
Боткинъ. Начетчикъ-старовѣръ . . . . .	630	Воробьевъ. Итальянскій видъ . . . . .	458
Бочаровъ. Декорація изъ балета «Каль-		» Итальянскій видъ ночью . . . . .	458
кабрино» . . . . .	745	Воронихинъ, А. Н. Колоннада Казанскаго	
Бронниковъ. Samrus sceleratus . . . . .	632	собора . . . . .	413
» Христіане передъ казнью . . . . .	613	Вѣрушъ-Ковальскій. Черкесы . . . . .	735
Бруни. Богоматерь съ Младенцемъ . . . . .	497	Галленъ. Дѣвушка съ цвѣткомъ . . . . .	734
» Вакханка . . . . .	498	» Свѣтъ . . . . .	733
» Мѣдный змій . . . . .	499	» Уголъ комнаты . . . . .	733
Брюлловъ. Артистка Семенова . . . . .	468	Ге. Ахиллесъ оплакиваетъ Патрокла . . . . .	505
» Вел. кн. Елена Павловна съ		» Выходъ Христа послѣ Тайной Ве-	
дочерью . . . . .	461	чери . . . . .	524
» Графиня Ю. П. Самойлова съ		» Герценъ, А. И. . . . .	511
дочерью . . . . .	467	» Голгофа . . . . .	528, 529
» Дѣвочка . . . . .	474	» Голова распятаго Христа . . . . .	527
» Изъ альбома . . . . .	459, 460	» Графиня С. А. Толстая . . . . .	521
» Князь А. Н. Голицынъ . . . . .	475	» Евангеліе Іоанна, I, 35, 36 . . . . .	517
» Конный портретъ . . . . .	470	» Екатерина II у гроба Елизаветы . . . . .	514
» Крыловъ, И. А. . . . .	463	» Quid est veritas? . . . . .	525
» К. Л. и М. Е. Нарышкины . . . . .	466	» Ливорно. Закатъ . . . . .	520
» Г. Н. и В. Л. Оленины . . . . .	464	» Милосердіе . . . . .	519
» Портретъ неизвѣстнаго . . . . .	465	» Набросокъ къ картинѣ «Совѣсть» . . . . .	513
» Свиданіе . . . . .	469	» Наброски къ «Допросу царевича Але-	
» Собственный портретъ . . . . .	466	ксѣя». 3 рис. . . . .	512, 513
» Струговичковъ, А. Н. . . . .	471	» Оливковая роща . . . . .	507
» Эскизъ для портрета вел. кн.		» Г-жа Петрункевичъ . . . . .	523
Елены Павловны. 2 рис. . . . .	462	» Петръ Великій допрашиваетъ царевича	
» Эскизъ картины «Послѣдній		Алексѣя . . . . .	508—509
день Помпеи». 2 рис. . . . .	458, 459	» Повиненъ смерти . . . . .	526
Варнекъ. Автопортретъ . . . . .	447	» Портретъ Т. Л. Толстой . . . . .	522
		» Пушкинъ въ Михайловскомъ . . . . .	515



	стр.		стр.
Ге. Роша . . . . .	507	Крамской, Христосъ въ пустынь . . . . .	539
» Салтыковъ-Щедринъ, М. Е. . . . .	516	Кузнецовъ. Ключница . . . . .	653
» Саулъ передъ тѣнью Самуила . . . . .	506	» Обѣздъ помѣщикомъ владѣній . . . . .	654
» Толстой, Л. Н. . . . .	518	Куинджи. Березовая роша . . . . .	710
» Христосъ въ саду Геосиманскомъ . . . . .	510	Кустодіевъ. Ванна . . . . .	655
Головинъ. Декорація изъ балета «Волшебное зеркало» . . . . .	748	Ламбинъ. Декорація къ пьесѣ «Зима». Бергъ Вуоксы . . . . .	747
Гейтлеръ. Кронштадтскій рейдъ . . . . .	705	Лансере, Е. Императрица Елизавета . . . . .	656
Горшельтъ. Солдаты эпохи Кавказской войны . . . . .	633	» Петербургъ въ XVIII вѣкѣ . . . . .	656
Грабаръ. Сентябрьскій снѣгъ . . . . .	705	Лебедевъ. Видъ въ окрестностяхъ Альбано . . . . .	711
Гунъ. Везувій . . . . .	635	Лебедевъ, И. А. Гпилушница . . . . .	756
» Гугенотъ . . . . .	634	Левитанъ. Буря и дождь . . . . .	714
Дмитріевъ-Оренбургскій. Освященіе знамени болгарской дружины . . . . .	636	» Лѣтній вечеръ . . . . .	713
Добужинскій. Старый домикъ . . . . .	637	» Мартъ . . . . .	712
» Чиновникъ въ очкахъ . . . . .	637	» Надъ вѣчнымъ покоемъ . . . . .	712
Дубовскій. Притихло . . . . .	706	» Тихая обитель . . . . .	713
Егорновъ. Нормандскій берегъ . . . . .	707	Левинскій. Императоръ Александръ I . . . . .	431
Егоровъ. Сусанна . . . . .	441	» Кн. Е. Н. Хованская и Е. Н. Хрушова . . . . .	429
Жуковский. Въ лѣсу . . . . .	707	» Кокориновъ, А. Ф. . . . .	430
Журавлевъ. Купеческія поминки . . . . .	638	Лосенко. Этюдъ . . . . .	432
Зарубинъ. Городокъ . . . . .	708	Маковский, В. Е. Вечеринка . . . . .	593
Зарянко. Я. И. Ростовцовъ съ семействомъ . . . . .	639	» Въ четыре руки . . . . .	594
Зичи. Бульваръ въ Пятигорскѣ . . . . .	641	» Друзья-пріятели . . . . .	595
» Гостиница въ Пятигорскѣ . . . . .	641	» Крахъ банка . . . . .	595
» Дорога въ Ессентуки . . . . .	642	Маковский, К. Е. Алексѣичъ . . . . .	590
» Княжна Мери и Печоринъ на Подкумкѣ . . . . .	751	» Вакханалія . . . . .	589
» Крыльцо ресторана въ Кисловодскѣ . . . . .	642	» Дerviшъ въ Каирѣ . . . . .	592
» Тамара и Демонъ . . . . .	640	» Русалки . . . . .	591
Ивановъ. Благовѣщеніе . . . . .	487	Максимовъ. Приходъ колдуна на свадьбу . . . . .	660
» Гоголь, Н. В. . . . .	482	Малютинъ. Собственный портретъ . . . . .	657
» Голова ап. Андрея . . . . .	477	Маяковъ. Портретъ . . . . .	659
» Женихъ, выбирающій серьги для невесты . . . . .	484	» Этюдъ . . . . .	658
» Обитованіе Бога Аврааму и Сарѣ . . . . .	479	Марковъ. Фортуна и нищій . . . . .	501
» Христосъ, ведомый на Голгоу . . . . .	489	Матвѣевъ. Художникъ и его жена . . . . .	425
» Эскизъ . . . . .	489	Матъ. Портретъ Кипренскаго . . . . .	661
» Явленіе Христа Магдалинѣ . . . . .	478	Моллеръ. Портретъ Гоголя . . . . .	502
» Явленіе Христа народу. Первонач. эскизъ . . . . .	476	» Проповѣдь ап. Іоанна . . . . .	503
Каразинъ. Аму-Дарья . . . . .	643	Невревъ. Смотрины . . . . .	667
Касаткинъ. Въ коридорѣ окружнаго суда . . . . .	644	Нестеровъ. Адамъ и Ева . . . . .	663
Кипренскій. Женскій портретъ . . . . .	447	» Великій постригъ . . . . .	665
» Портретъ самого художника . . . . .	446	» Пейзажъ . . . . .	664
» Садовникъ . . . . .	445	» Святая Русь . . . . .	662
Клодтъ, М. П. Последняя весна . . . . .	645	Неффъ. Купальщицы . . . . .	666
» Черная скамья . . . . .	646	Никитинъ. Портретъ гетмана . . . . .	426
Клодтъ, М. К. Дубовая роша . . . . .	703	» Строгановъ, С. Г. . . . .	426
Ковалевскій. Раскопки въ Римѣ . . . . .	647	Орловскій. Зима . . . . .	668
Козловскій. Фонтанъ Самсонъ . . . . .	408	Остроумова. Зима . . . . .	669
Кондратенко. Въ тѣснинахъ Дарьяла . . . . .	709	» «Новая Голландія» въ С.-Петербургѣ . . . . .	757
Корзухинъ. Передъ исповѣдью . . . . .	648	Остроуховъ. Сиверко . . . . .	715
Коровинъ, К. А. Декорація изъ оперы «Русланъ и Людмила» . . . . .	748	Пастернакъ. Гр. Л. Н. Толстой . . . . .	670
» Зима . . . . .	648	» Гр. Л. Н. Толстой и Н. Н. Ге . . . . .	570
» Панно для парижской выставки 1900 г. . . . .	617	Перовъ. На могилѣ сына . . . . .	531
» Сѣверное сіяніе . . . . .	649	» Охотники на привалѣ . . . . .	535
Коровинъ, П. И. Съ поличнымъ . . . . .	650	» Птицеловъ . . . . .	535
Котарбинскій. Оргія . . . . .	652	» Рыболовъ . . . . .	536
» Шестой день творенія . . . . .	651	» Савояръ . . . . .	530
Крамской. Григоровичъ, Д. В. . . . .	540	» Тройка . . . . .	533
» Неутѣшное горе . . . . .	538	» Учитель рисованія . . . . .	534
» Портретъ Шишкина . . . . .	537	» Эскизъ 1857 года . . . . .	530
» Русалки . . . . .	541	» Этюдъ старухи . . . . .	532
		Полѣнова. Дверца въ русскомъ стилѣ . . . . .	672
		» Иванушка-дурачокъ . . . . .	672
		» Рисунокъ для поставца . . . . .	671
		Полѣновъ. Богоматерь застаетъ Христа среди учителей . . . . .	564
		» Декорація къ пьесѣ «Алая роза». . . . .	750



	СТР.		СТР.
Полѣновъ. Забава пезаря . . . . .	560	Чернышевъ. Шарманщикъ . . . . .	690
» Московскій дворикъ . . . . .	567	Чистяковъ. Патриархъ Гермогенъ и поляки . . . . .	691
» Мотивъ античной декораціи . . . . .	563	Шварцъ. Іоаннъ Грозный у трупа сына . . . . .	691
» Христосъ . . . . .	569	Шебуевъ. Василій Великій . . . . .	442
Поповъ. Самоѣды на Невѣ . . . . .	671	Шишкина-Лагода. Трава . . . . .	728
Прянишниковъ. Гостинный дворъ въ Москвѣ . . . . .	674	Шишкинъ. Лѣсъ . . . . .	723
» Спасовъ день на Сѣверѣ . . . . .	673	Шишковъ. Декорація изъ «Бориса Годунова» . . . . .	746
Пукиревъ. Неравный бракъ . . . . .	675	» Уборная Марины . . . . .	746
Пурвиль. Ночь . . . . .	716	Щедринъ, С. Водопадъ въ Тиволи . . . . .	451
Рицони. Въ тракторіи . . . . .	676	» Окрестности Неаполя . . . . .	453
Рокотовъ. Екатерина II . . . . .	428	» Старый Римъ . . . . .	452
Росси. Павильонъ на Елагиномъ островѣ . . . . .	413	» Терраса . . . . .	454
Рѣпинъ. Арестъ . . . . .	547	Эрнефельдъ. Березы . . . . .	732
» Воскрешеніе дочери Іаира . . . . .	542	Эдельфельтъ. Королева Бланка . . . . .	728
» Горбунъ . . . . .	543	» Парижанка . . . . .	730
» Запорожцы . . . . .	552	» Пастѣръ въ своей лабора- торіи . . . . .	731
» Исповѣдь . . . . .	557	» Христосъ и Магдалина . . . . .	729
» Крестный ходъ . . . . .	554	Якобій. Привалъ арестантовъ . . . . .	692
» Мусоргскій, М. П. . . . .	551	» Свадьба въ ледяномъ домѣ . . . . .	694
» Не ждали? . . . . .	548—549	Якуникова. Петербургъ . . . . .	726
» Николай Мирликійскій останавли- ваетъ казню . . . . .	558	Ярошенко. Заключенный . . . . .	695
» Портретъ . . . . .	553	Оедотовъ. Вдова . . . . .	494
» Проводы новобранца . . . . .	559	» Въ надеждѣ на талантъ, женился безъ приданого . . . . .	495
» Садко . . . . .	556	» Завтракъ . . . . .	491
» Стасовъ, В. В. . . . .	544	» Портретъ самого художника . . . . .	493
» Стровъ . . . . .	555	» Утро чиновника (Свѣжій кавалеръ) . . . . .	490
» Толстой, гр. Л. Н. . . . .	557	» Эскизъ перомъ и тушью . . . . .	492
Рябушкинъ. Ъдутъ . . . . .	677		
Савицкій. Путешественники въ Озерки . . . . .	678	<b>Русское зодчество:</b>	
Саврасовъ. Грачи прилетѣли . . . . .	719	Баба каменная въ южно-русскихъ степяхъ . . . . .	328
Свѣдомскій, А. А. Улица въ Помпѣѣ . . . . .	680	Дворецъ въ селѣ Коломенскомъ . . . . .	366
Свѣдомскій и Котарбинскій. Моленіе о чашѣ . . . . .	679	Дворецъ Царскосельскій. Деталь Янтарной комнаты . . . . .	409
Свѣтославскій. Начало весны . . . . .	716	Жилища даковъ . . . . .	329
Семирадскій. У фонтана . . . . .	596	Звонницы древнія . . . . .	354
» Факелы Нерона . . . . .	598	Москва. Красная площадь. Василій Блажен- ный. Лобное мѣсто. Спасскія ворота . . . . .	373
» Христосъ у Марѣи и Маріи . . . . .	597	» Кремля московскаго планъ въ 1610 году . . . . .	367
Сергѣевъ. Адажіо . . . . .	718	» Крестовая палата въ Кремлев- скомъ дворцѣ . . . . .	371
Соколовъ, Петръ. На водопадѣ . . . . .	681	Палата кн. Андрея Боголюбскаго. Развалины Петербургъ. Павильонъ въ Михайловскомъ саду . . . . .	350
Сомовъ. Портретъ отца художника . . . . .	681	» Смольный монастырь . . . . .	406
Сорокинъ. Свиданіе . . . . .	682	Петергофъ. Дворецъ и фонтаны . . . . .	412
Столица. На берегу . . . . .	718	» Деталь Штатсъ-дамской ком- наты . . . . .	407
Суриковъ. Боярыня Морозова . . . . .	587	» Лѣстница Купеческаго зала . . . . .	410
» Казнь стрѣльцовъ . . . . .	586	» Портретный залъ . . . . .	411
» Меншиковъ въ Березовѣ . . . . .	585	Посольская изба . . . . .	356
» Переходъ Суворова черезъ Алпы . . . . .	588	Соборная площадь въ Кремлѣ XVII сто- лѣтія . . . . .	369
Сѣровъ. Зима . . . . .	686	Соборъ св. Владиміра въ Кіевѣ. Внутренній видъ . . . . .	420, 421
» Пейзажъ . . . . .	684	Соборъ Дмитровскій во Владимірѣ . . . . .	344
» Портретъ . . . . .	683	Соборъ Исаакія Далматскаго . . . . .	414
» Портретъ К. А. Коровина . . . . .	684	» Внутренность . . . . .	415
» Портретъ Левитана . . . . .	685	Соборъ Покровскій (Василій Блаженный). » Входная лѣстница и площадка . . . . .	374
Толстой, гр. Иллюстрація къ «Душенькѣ» Богдановича . . . . .	687	Соборъ Успенскій во Владимірѣ . . . . .	342
» Лунная ночь . . . . .	688	Сольвычегодскія хоромы бояръ Строгоно- выхъ . . . . .	352
Тропининъ. Графиня Зубова . . . . .	449	Софія кіевская. Древній видъ . . . . .	334
» Кружевница . . . . .	448		
» Портретъ сына художника . . . . .	450		
Трутовскій. Бѣлка . . . . .	690		
» Пастухъ . . . . .	689		
Угрюмовъ. Избраніе Михаила Ѳеодоровича Романова на царство . . . . .	434		
» Купецъ Водозовъ . . . . .	433		
Флавицкій. Княжна Тараканова . . . . .	501		
» Христіанскіе мученики . . . . .	510		
» Царица Тамара . . . . .	504		
Химона. Весенняя гроза . . . . .	702		
Чернецовъ. Виды г. Ярославля . . . . .	721		



	СТР.		СТР.
Храмъ св. Софіи въ Новгородѣ . . . . .	339	Грѣзь. Дурное предзнаменованіе . . . . .	48
» Спасителя въ Москвѣ . . . . .	417	» Дѣвушка съ цвѣтами . . . . .	47
» » Главный алтарь . . . . .	416	» Женская головка . . . . .	45
Херувимы. Изъ собора св. Владиміра въ		» Мертвая птичка . . . . .	51
Кіевѣ . . . . .	601	» Молочница . . . . .	47
Церковь въ Псковской губ. XIII вѣка . . . . .	405	» Паралитикъ . . . . .	53
» Грузинской Богоматери въ Москвѣ . . . . .	377	» Помолвка въ деревнѣ . . . . .	44
» Покрова на Нерли . . . . .	340	» Счастливая мать . . . . .	50
» Рождества Богородицы, изъ остат-		» Чтеніе бібліи . . . . .	52
ковъ Десятиной . . . . .	333	» Эскизъ . . . . .	49
Ярославова гробница . . . . .	338	» Эскизъ головки . . . . .	46
<b>Французскіе художники:</b>		Гро. Битва подъ Эйлау . . . . .	87
Аданъ, Эмилъ. Лектриса . . . . .	181	» Наполеонъ I . . . . .	85
Бенаръ, Л. Портретъ . . . . .	161	» » среди чумныхъ въ Яффѣ . . . . .	86
Бодри. Каліона . . . . .	150	Давидъ. Клятва Гораціевъ . . . . .	80
» Терпсихора . . . . .	150	» Коронованіе Наполеона I . . . . .	76
Бодуэнъ. Влюбленный садовникъ . . . . .	66	» Первый консулъ Наполеонъ во	
Бонѣръ, Роза. Быки . . . . .	150	время перехода черезъ Альпы . . . . .	77
» » въ Нормандіи . . . . .	151	» Рекамье . . . . .	79
Бонна. Ювъ . . . . .	146	» Смерть Марата . . . . .	78
» Портретъ Бертрана . . . . .	147	Дантонъ. Слѣпокъ съ ноги . . . . .	155
» » кардинала Лавижери . . . . .	145	Дегазъ. Балетная школа . . . . .	172
Буальвентъ. Купанье . . . . .	179	» Кафе-шантавъ . . . . .	173
Бурдо. Богоматерь всѣхъ скорбящихъ . . . . .	166	» На сценѣ . . . . .	174
» Рожденіе Венеры изъ пѣны водъ . . . . .	167	» Скачки . . . . .	175
Бурдишонъ. Дочь Сервія Туллія . . . . .	6	Делакруа. Данте и Вергилій на лодкѣ Ха-	
Бурдонъ. Милосердіе . . . . .	17	рона . . . . .	97
Буше. Амуръ, обезоруженный Венерой . . . . .	34, 35	» Дерущіеся кони . . . . .	98
» Андромеда . . . . .	31	Деларошъ. Оливеръ Кромвель у гроба	
» Армида . . . . .	36	Карла I . . . . .	100
» Весна . . . . .	5	» Смерть королевы Елизаветы	
» Геркулесъ и Омфала . . . . .	39	Англійской . . . . .	99
» Женскій этюдъ . . . . .	27	» Сыновья Эдуарда I . . . . .	98
» М-ше Помпадуръ . . . . .	30	Демонъ-Бретонъ. Въ лазурной влагѣ . . . . .	185
» Судъ Париса . . . . .	38	Детайль. Гусаръ . . . . .	123
» Триумфъ Венеры . . . . .	32	» Передъ боемъ . . . . .	124
» Туалетъ Венеры . . . . .	33	» Сцена изъ франко-прусской вой-	
» Этюдъ амура . . . . .	28	ны . . . . .	122
» Юпитеръ и Антиона . . . . .	37	Добиньи. Весна . . . . .	152
» Ярмарка . . . . .	29	Дорэ. Построеніе ковчега. Илл. къ «Поте-	
Ватто. Весна . . . . .	19	рянному Раю» . . . . .	751
» «Любовь» на итальянской сценѣ . . . . .	22	Дюбуа. Геба . . . . .	189
» » французской сценѣ . . . . .	22	Дюпрэ. Корова . . . . .	126
» Прогулка . . . . .	23	» Утро . . . . .	127
» Пьеро . . . . .	21	Желлэ. Провинціальный уголокъ . . . . .	182
» Серенада . . . . .	20	Жеминэ. Въ саду . . . . .	183
» Финеттъ . . . . .	21	Жераръ. Амуръ и Психея . . . . .	92
» Эскизы изъ альбома . . . . .	18	» Король Рима . . . . .	89
Верне, Жозефъ. Видъ близъ Неаполя . . . . .	68	» Madame Рекамье . . . . .	91
» » Купальщицы . . . . .	69	» Марія-Луиза . . . . .	90
Верне, Орасъ. Битва подъ Ваграмомъ . . . . .	107	Жерве. Сонъ въ лѣтнюю ночь . . . . .	181
» Наполеонъ I . . . . .	108	Жерико. Плоть Медузы . . . . .	95
Верне, Шарль. Мамелюкъ . . . . .	106	Жеромъ. Купанье . . . . .	164
Вижэ-Лебрѣнь. Марія-Антуанетта . . . . .	62	Жильберъ. Цвѣточница . . . . .	187
» » Портретъ вел. кн. Елиза-		Жирардэ. Портретъ m-lle N. N. . . . .	184
веты Алексѣевны . . . . .	60	Жироуэ. Смерть Аталы . . . . .	96
» » Портретъ художницы съ		Жоффруа. Приемный день въ дѣтской	
дочерью . . . . .	59	больницѣ . . . . .	169
» » Этюдъ головки . . . . .	61	Журденъ. На морскомъ берегу . . . . .	188
Винкеръ. Артемида . . . . .	190	Кабанель. Оамаръ . . . . .	148
Гамми. Генріета Бурбонъ-Конті . . . . .	67	Каррьеръ. Мать . . . . .	160
Геренъ. Аврора и Кефаль . . . . .	93	» Рисунокъ карандашомъ . . . . .	160
» Маркъ Секстъ . . . . .	94	Кальботтъ. Паркетъ . . . . .	175
Гоннеръ. Женскій портретъ . . . . .	165	Книгтъ. Надъ рѣкой . . . . .	185
Грѣзь. Архитекторъ Габріэль . . . . .	45	Констанъ, Бенжаменъ. Victrix . . . . .	170
» Воздушный поцѣлуй . . . . .	46	» » Плафонъ . . . . .	170
» Голова дѣвушки . . . . .	49	Коро. Ветлы . . . . .	131
		» Вітеръ . . . . .	134



	СТР.		СТР.
Коро. Купальщицы . . . . .	128	Пуссенъ. Диогенъ у источника . . . . .	9
» Купанье . . . . .	129	» Елеазаръ и Ревекка . . . . .	8
» Мельница . . . . .	132	» Конфирмація . . . . .	11
» Опушка . . . . .	133	» Отдыхающая Венера . . . . .	9
» Стога при лунномъ свѣтѣ . . . . .	135	» Успеніе Богоматери . . . . .	10
» Танцы . . . . .	130	Пювись де-Шаваннь. Античное видѣніе . . . . .	157
» Этюдъ съ натуры . . . . .	129	» Надежда . . . . .	156
Курбз. Бой оленей . . . . .	141	» Смерть Іоанна Предтечи . . . . .	156
» Волны . . . . .	140	» Этюдъ . . . . .	155
» Каменотесы . . . . .	143	Раффз. Борьба . . . . .	110
» Портретъ молодого человѣка . . . . .	142	» Vive l'Empereur! . . . . .	112
Ланкре. Въ саду . . . . .	25	» Во время боя . . . . .	112
» Дѣтство . . . . .	26	» 9 Термидора 1794 . . . . .	109
» Купанье . . . . .	24	» Дневной приказъ . . . . .	110
Ла-Туръ. Вольтеръ . . . . .	65	» Иди веселѣ! . . . . .	109
» М-ше де-Мондевилъ . . . . .	64	» Ночной смотръ . . . . .	111
» Маркиза Помпадуръ . . . . .	63	» Они ворчатъ, но все идутъ . . . . .	111
» Собственный портретъ . . . . .	65	» Школьные отмѣтки . . . . .	113
Лебрёнъ. Въѣздъ Александра въ Вавилонъ . . . . .	16	Ренуаръ. Въ ложѣ . . . . .	177
Лемёнъ. Встрѣча со знакомымъ . . . . .	194	Реньо. Генераль Примъ . . . . .	168
Лемуанъ. Кефаль, похищаемый Авророй . . . . .	40	Ролль. Фермерша . . . . .	154
Лепажъ. Старый Жакъ . . . . .	153	Рошгроссъ. Красный смѣхъ . . . . .	178
Лермитъ. Въ хлѣбородной полосѣ . . . . .	154	Руссо. Опушка лѣса въ Фонтенебло . . . . .	125
Ле-Сюёръ. Мученіе св. Лаврентія . . . . .	15	Тиксъ. Сусанна . . . . .	180
Лефевръ. Истина . . . . .	149	Труайонъ. Возвращеніе съ поля . . . . .	139
Ліотаръ. La belle chocolatière . . . . .	58	Февръ. Дама въ кружевахъ . . . . .	176
Лобришонъ. Мои модели . . . . .	186	Фрагонаръ. Качели . . . . .	42
Лорренъ. Клодь. Мессинскій портъ . . . . .	13	» Купальщицы . . . . .	43
» » Товій и ангелъ . . . . .	14	» Мальчикъ въ бѣломъ . . . . .	42
» » Утро . . . . .	12	» Портретъ художника . . . . .	41
Манз, Кл. Завтракъ . . . . .	162	» Школа . . . . .	44
Манз, Эд. Олимпія . . . . .	163	Фріанъ. Милосердіе . . . . .	171
Мессонье. Автопортретъ . . . . .	113	Шалленъ. Разбитая лира . . . . .	144
» Гондольеръ на лагунахъ Венеціи . . . . .	122	Шарденъ. Карандашный портретъ . . . . .	54
» Драгунъ испанской арміи . . . . .	121	» Мать и дочь . . . . .	55
» За письменнымъ столомъ . . . . .	116	» Nature morte . . . . .	53
» Карлъ I . . . . .	120	» Предобѣденная молитва . . . . .	56
» Курильщикъ. 2 рис. . . . .	115	» У крана . . . . .	57
» Любитель живописи . . . . .	114	Шефферъ, Ари. Св. Моника и св. Августинъ . . . . .	105
» Наполеонъ . . . . .	118	Энгръ. Жанна д'Аркъ . . . . .	102
» На террасѣ . . . . .	121	» Источникъ . . . . .	101
» Оливковая роща . . . . .	119	» Освобожденіе Ангелики . . . . .	103
» Портретъ Александра Дюма-сына . . . . .	114	» Эдипъ и Сфинксъ . . . . .	104
Миллз. Вѣстель . . . . .	137	<b>Шведскіе художники:</b>	
» Пастушки . . . . .	138	Гоммерсгей. Interieur . . . . .	323
» Рубка хвороста . . . . .	136	Евгеній, наслѣдный принцъ. Этюдъ . . . . .	322
Морлонъ. Марія-Антуанетта въ Маломъ Трианонѣ . . . . .	182	Цорнь. Дѣтскій портретъ . . . . .	318
Моро. Видѣніе . . . . .	159	» Портретъ . . . . .	321
» Голова Орфея . . . . .	168	» Портретъ г-жи Грандбергъ . . . . .	317
Норіакъ. Инстинктъ . . . . .	186	» Портретъ Э. Ренана . . . . .	290
Прюдонъ. Душа . . . . .	84	» Тостъ . . . . .	319
» Зефиръ . . . . .	83	» Этюдъ . . . . .	317
» Мщеніе . . . . .	82	<b>Японское искусство:</b>	
» Успеніе Богоматери . . . . .	81	Берегъ моря. Японская живопись . . . . .	191
Пуссенъ. Вакхическая пляска . . . . .	7	На рѣкѣ. Японская акварель . . . . .	193
» Въ Аркадіи . . . . .	11	Прохожая. Японская акварель . . . . .	192



## Алфавитный указатель именъ и названій

въ III томѣ «Исторіи Искусствъ».

	стр.		стр.
Агитъ . . . . .	758	Аѳанасьевъ, Ал. Ѳед. . . . .	618
Айвазовскій, Ив. Конст. . . . .	696	» Конекъ-Горбунскъ . . . . .	618, 757
» Взрывъ парохода Аркадіонъ . . . . .	709	Багряница . . . . .	404
» Хаосъ . . . . .	703	Бажановъ . . . . .	361
» Этюдъ воздуха надъ моремъ . . . . .	698	Баженовъ . . . . .	408
Академія Художествъ въ СПБ. . . . .	408	Бажинъ, Ник. Ник. . . . .	709
Алевизъ . . . . .	359	» Иллюстр. «Мертвыхъ душъ» . . . . .	709
Александринскій театръ . . . . .	411	Бакаловичъ, Степ. Владисл. . . . .	618
Александровскій, Степ. Ѳед. . . . .	617	» Вечерній разговоръ . . . . .	619
Александров-Невская лавра . . . . .	408	» Гимнъ египтянъ . . . . .	619
Алексѣевъ, Н. М. . . . .	417	» Помпейская лавочка . . . . .	619
» Казни египетскія . . . . .	417	» Улица въ Римѣ . . . . .	619
» Переходъ израильтянъ черезъ Чермное море . . . . .	417	Бакстъ, Левъ Сам. . . . .	619
Алексѣевъ, Ѳед. Як. . . . .	467	» Эдипъ въ Колонѣ . . . . .	619
Алипій, инокъ . . . . .	425, 433	Барбизонцы . . . . .	121
Аллегри, Ор. Карл. . . . .	749	Барма, зодчій . . . . .	373
Америго, Франциско . . . . .	297	Бармица . . . . .	399
Аммосовъ, Серг. Ник. . . . .	709	Бармы . . . . .	404
» Степъ . . . . .	709	Басинъ, Петръ Вас. . . . .	417, 470
Анастасъ Корсунянинъ . . . . .	333	» Вознесеніе Богоматери на небо . . . . .	470
Андре, Шарль (Карлъ ванъ-Лоо). . . . .	65	» Итальянскій разбойникъ . . . . .	470
» Привалъ на охотѣ . . . . .	65	» Мученическая кончина Дмитрія Солунскаго . . . . .	470
Андреевъ . . . . .	741	» Орфей . . . . .	470
» Ив. Петр. . . . .	749	» Сократъ . . . . .	470
Андрей, князь . . . . .	345	» Фавнъ Марсій учитъ Олимпію играть на цѣвницѣ . . . . .	470
Андріолли . . . . .	735	Баттони, Помпео. . . . .	71
Анкеръ, Анна. . . . .	313, 318	Бахъ, Ник. Роб. . . . .	741
» Отпѣваніе . . . . .	318	» Роб. Роб. . . . .	741
Анкеръ, Михаилъ . . . . .	318	Башиловъ . . . . .	758
Анна Бретонская . . . . .	6	Башкирцева, Мар. Конст. . . . .	159, 621
Антокольскій, Маркъ Матв. . . . .	739	» Жанъ и Жакъ . . . . .	621
» Грозный . . . . .	739	» Митингъ . . . . .	621
» Лѣтописецъ Несторъ . . . . .	739	Бегровъ, Алдр. Пав. . . . .	709
» Мертвый Сократъ . . . . .	709	Бейдеманъ, Алдр. Егор. . . . .	622
» Мефистофель . . . . .	740	» Свадьба Александра Македонскаго . . . . .	240
» Не отъ міра сего . . . . .	739	Беклемишевъ, Влад. Алдр. . . . .	741
» Петръ Великій . . . . .	739	» Варвара великомученица . . . . .	741
» Умирающій Спиноза . . . . .	739	» Христіанка первыхъ вѣковъ . . . . .	741
» Христосъ передъ народомъ . . . . .	739	Бёклинь, Арнольдъ . . . . .	278
Антроповъ, А. П. . . . .	442	» Лѣсная тишина . . . . .	279
Аргуновъ . . . . .	448	» Оливковая роща . . . . .	280
Аристотель Фіоравенти . . . . .	357	» Островъ мертвыхъ . . . . .	279
Архиновъ, Абр. Ефим. . . . .	617	» Сотвореніе человѣка . . . . .	281
Аскнази . . . . .	617	Бѣмъ, Елизавета Меркур. . . . .	622
» Блудница передъ Христомъ . . . . .	617	Бенаръ, Поль . . . . .	166
Аскольдъ и Диръ . . . . .	330	» Астрономія . . . . .	166
Атеней . . . . .	728	» Вечеръ . . . . .	166
Ахенбахъ, Андреасъ . . . . .	276		
» Освальдъ . . . . .	276		



	СТР.		СТР.
Бенгтонъ . . . . .	232	Броунъ, Эмигранты . . . . .	215
Бенлиура-и-Миль . . . . .	297	Бруни, Оед. Антип. . . . .	417, 501
» Видѣніе въ Колизеѣ . . . . .	297	» Вакханка . . . . .	502
Бенуа, Алдр. Ник. . . . .	622, 757	» Всемирный потопъ . . . . .	417
» Иллюстр. къ «Мѣдному всаднику». . . . .	622	» Галатея . . . . .	501
» » къ «Пиковой дамѣ» . . . . .	622	» Изгнаніе Элюдора изъ храма . . . . .	501
» » къ «Павильону Армиды» . . . . .	622	» Мадонна . . . . .	501
Бенуа, Альб. Ник. . . . .	711	» Моленіе о чашѣ . . . . .	501
» Н. Л. . . . .	422	» Мѣдный змій . . . . .	502
Берндсонъ, Гуннаръ . . . . .	732	» Смерть Камиллы . . . . .	501
Бернштамъ, Леон. Ад. . . . .	741	» Сотвореніе міра . . . . .	417
Бернъ-Джонсъ . . . . .	226	Брюлловъ, Карлъ Пав. . . . .	417, 471
» Благовѣщеніе . . . . .	226	» Авраамъ и три ангела . . . . .	473
» Золотая лѣстница . . . . .	227	» Афинская школа . . . . .	473
» Король и пища . . . . .	227	» Бахчисарайскій фонтанъ . . . . .	481
» Chant d'amour . . . . .	227	» Богоматерь . . . . .	417
Беро, Жанъ . . . . .	288	» Вирсавія . . . . .	481
Бецкій, Ив. Ив. . . . .	445	» Дѣвушка у фонтана (Итальянское утро) . . . . .	473
Вилибинъ . . . . .	757	» Инеса де-Кастро . . . . .	480
Вланшаръ, Жакъ . . . . .	60	» Нарциссъ, смотрящійся въ воду . . . . .	472
Влехенъ . . . . .	276	» Олегъ . . . . .	473
Влохъ, Карлъ . . . . .	315	» Осада Пскова . . . . .	472
Влэкъ, Вильямъ . . . . .	215	» Портретъ Болотова . . . . .	482
Вобровъ, Викт. Ал. . . . .	622	» » Вельгорскаго . . . . .	482
Богавескій, Конст. Оед. . . . .	711	» » Голицына . . . . .	482
Богдановъ, Ник. Гр. . . . .	622	» » в. кн. Елены Павловны . . . . .	482
Богдановъ-Вѣльскій, Ник. Петр. . . . .	622	» » Крылова . . . . .	482
» Причащеніе умирающаго . . . . .	623	» » Нестора Еукольника . . . . .	482
Боголюбовъ, Ал. Петр. . . . .	711	» » Оболенскаго . . . . .	482
» Ярмарка въ Амстердамѣ . . . . .	715	» Послѣдній день Помпеи . . . . .	472
Богомазовъ, И. С. . . . .	422	» Постриженіе монахини . . . . .	481
Бодаревскій, Ник. Корн. . . . .	623	» Распятіе . . . . .	472
Бодри, Поль . . . . .	154	» Юдишь . . . . .	473
» Жемчужина . . . . .	155	Буальвель . . . . .	191
» Жемчужина и волна . . . . .	154	Буврѣ-Даньянъ . . . . .	163
» Смерть Марата . . . . .	155	» Благословеніе къ вѣнцу . . . . .	163
Бодуэнъ . . . . .	64	Бугро . . . . .	153
Боклевскій . . . . .	758	» Рожденіе Венеры изъ пѣны воды . . . . .	153
Большой сборникъ . . . . .	442	Буланже . . . . .	303
Бонѣръ, Роза . . . . .	158	Буллонъ-де-Валантенъ, Жанъ . . . . .	60
» Labourage Nivernais . . . . .	159	Бурдишонъ, Жанъ . . . . .	6
Бонна, Леонъ . . . . .	147	Бурдонъ, Себастьянъ . . . . .	33
» Конье . . . . .	147	» Милосердіе . . . . .	33
» Лавижери, кардиналъ . . . . .	147	Буше, Кэтъ . . . . .	215
Боннингтонъ, Ричардъ-Паркесъ . . . . .	211	Буше, Франсуа . . . . .	28, 38
Боргъ . . . . .	326	» Амуръ, обезоруженный Венерою . . . . .	41
Борель . . . . .	756	» Армида . . . . .	41
Борисовъ, Алдр. Ал. . . . .	711	» Бѣгство въ Египетъ . . . . .	38
Борисовъ-Мусатовъ, Викт. Елпид. . . . .	711	» Весна . . . . .	41
Боровиковскій, Влад. Лук. . . . .	452	» Геркулесъ и Омфала . . . . .	41
» Образъ Благовѣщенія . . . . .	454	» Красивый пейзажъ . . . . .	39
Боткинъ, Мих. Петр. . . . .	623	» Отшельникъ . . . . .	39
Боутовъ . . . . .	226	» Портретъ маркизы Помпадуръ . . . . .	41
Бочаровъ, Мих. Ил. . . . .	749	» Судъ Париса . . . . .	41
» Ай-Петри близъ Алушки . . . . .	749	» Триумфъ Венеры . . . . .	41
Бразъ, Иос. Эмман. . . . .	622	» Туалетъ Венеры . . . . .	41
» Портр. А. П. Чехова . . . . .	622	» Ярмарка . . . . .	41
Брандтъ, Иосифъ . . . . .	735	Бушо, Анри . . . . .	5
Братчина . . . . .	350	Бушъ . . . . .	755
Бриджменъ . . . . .	759	Быстренинъ . . . . .	758
Бриль . . . . .	28	Бьеркъ . . . . .	326
Бронниковъ, Оед. Андр. . . . .	623	Вѣдоусовы, братья . . . . .	363
» Аспазія . . . . .	624	Бюрнелъ . . . . .	268
» Campus sceleratus . . . . .	624	Вакенродеръ . . . . .	236
» Пивагорейцы . . . . .	624	Валандеръ . . . . .	326
» Римскія бани . . . . .	624	Валеріани . . . . .	444
Броунъ, Медоксъ . . . . .	215	Валогренъ . . . . .	732
» Трудъ . . . . .	215		



	СТР.		СТР.
Варнекъ, Алдр. Гр. . . . .	466	Верещагинъ, В. В. Ой, братцы—убили! . . .	566
Васильевъ, Фед. Алдр. . . . .	715	» Панихида подъ Плевной . . .	570
» Болото . . . . .	715	» Рабочій кабинетъ Даву въ алтарѣ Чудова монастыря . . .	573
» Мокрый лугъ . . . . .	715	» Разстрѣлять! . . . . .	575
» На Воиѣ . . . . .	715	» 30 августа 1877 года . . . . .	572
» Оттепель . . . . .	715	» У дверей мечети . . . . .	567
» Подень . . . . .	715	» У двери Тамерлана . . . . .	567
Васильковский, Серг. Ив. . . . .	715	Верещагинъ, Вас. Петр. . . . .	625
Васнецовъ, Ал. Мих. . . . .	715	» Григорій Великій . . . . .	625
Васнецовъ, Викт. Мих. . . . .	383, 590, 749	» Свиданіе въ тюрьмѣ . . . . .	625
» Аленушка . . . . .	593	Верещагинъ, Петръ Петр. . . . .	717
» Богоматерь съ Младенцемъ . . . . .	605	Верне, Горасъ . . . . .	100
» Земной рай . . . . .	611	Верне, Клодъ-Жозефъ . . . . .	65
» Иванъ Царевичъ . . . . .	592	» Видъ Позилиппо . . . . .	66
» Илья Муромецъ . . . . .	593	» Купальщицы . . . . .	66
» Искушеніе . . . . .	611	Верне, Шарль . . . . .	69
» Иоаннъ Грозный . . . . .	612	Версаль . . . . .	12
» Коверъ-Самолетъ . . . . .	592	Верховые сады . . . . .	387
» Маляръ . . . . .	591	Вестинъ . . . . .	320
» Отцы церкви . . . . .	611	Виже-Лебрёнъ, Елизавета-Луиза . . . . .	57
» Поле битвы . . . . .	593	» Елизавета Алексѣевна . . . . .	60
» Преддверіе рая . . . . .	612	» Марія-Антуанетта . . . . .	60
» Распятіе . . . . .	612	» Портретъ ея съ дочерью . . . . .	59
» Скорбь Бога-Отца . . . . .	612	Виксъ, лордъ . . . . .	759
» Снѣгурочка . . . . .	592	Виллевалдъ, Богд. Павл. . . . .	625
» Сочествіе Христа въ адъ . . . . .	613	Виллеръ, городъ . . . . .	13
» Страшный Судъ . . . . .	613	Вилье, Мих. Як. . . . .	717
» Съ квартиры на квартиру . . . . .	591	Вилье-де-л'Иль-Адамъ, Эм. Сам. . . . .	717
» Таинство евхаристіи . . . . .	610	Вильки, Давидъ . . . . .	206
» Три богатыря . . . . .	593	Винеа . . . . .	302
» Три деревни подземнаго царства . . . . .	592	Винкельманъ . . . . .	233
» Эпоха каменнаго вѣка . . . . .	594	Винтергальтеръ . . . . .	255
Ватто, Антуанъ . . . . .	28, 33, 36	» Купающіяся нимфы . . . . .	149
» Походъ . . . . .	38	Вирцъ . . . . .	305
» Прогулка . . . . .	38	» Бой надъ тѣломъ Патрокла . . . . .	307
» Пьеро . . . . .	37	» Дѣвушка со смѣхомъ рѣжетъ на куски своего незаконнаго ребенка . . . . .	310
» Роздыхъ . . . . .	38	» Культура XIX вѣка . . . . .	311
» Савояръ съ суркомъ . . . . .	38	» Мысли и видѣнія отрубленной головы . . . . .	310
» Серенада . . . . .	38	» Наполеонъ въ аду . . . . .	311
» Fêtes . . . . .	37	» Пушечное мясо . . . . .	311
» Финеттъ . . . . .	37	» Самоубійца . . . . .	310
Вейсгауптъ, Викторъ . . . . .	278	Витбергъ, Карлъ . . . . .	417
Венеціановъ, Ал. Гр. . . . .	460	Вознесенскій монастырь . . . . .	361
» Гумно . . . . .	461	Волковъ, Еф. Еф. . . . .	717
» Помѣщца . . . . .	461	Волоковыя окна . . . . .	350
» Причащеніе умирающей . . . . .	462	Вольонъ, Антуанъ . . . . .	158
Венигъ, Карлъ Богд. . . . .	624	Воробьевъ, декораторъ . . . . .	750
» Положеніе во гробъ . . . . .	625	Воробьевъ, Макс. Никиф. . . . .	469
Веренскіольдъ, Эрикъ . . . . .	319	» Босфоръ . . . . .	470
» Встрѣча . . . . .	319	» Бѣлая ночь въ Петербургѣ . . . . .	469
» Норвежскія дѣвочки . . . . .	319	Воронихинъ, А. Н. . . . .	408
Верещагинъ, Вас. Вас. . . . .	566	Вотье, Веніаминъ . . . . .	206, 271
» Агра . . . . .	572	» Арестъ . . . . .	273
» Адъютантъ . . . . .	570	» Босоножка . . . . .	274
» Воскресеніе . . . . .	573	» Въ ваннѣ . . . . .	273
» Въездъ на слонѣ вице-короля Индіи . . . . .	570	» Германъ и Доротея . . . . .	274
» Избѣженіе жениху Пенелопы . . . . .	566	» Деревенскій банкетъ . . . . .	273
» Казнь царубійцы въ 1881 г. . . . .	569	» Засада . . . . .	273
» Конюшня въ Успенскомъ соборѣ . . . . .	573	» Ипохондрикъ . . . . .	273
» На большой дорогѣ . . . . .	575	» Мюнхгаузенъ . . . . .	274
» Наполеонъ на Бородинскихъ высотахъ . . . . .	573	» Отдыхъ танцоровъ . . . . .	274
» На Шипкѣ все спокойно . . . . .	573	» Первый урокъ танцевъ . . . . .	273
» Не замай! . . . . .	575	» У постели больной . . . . .	273
» Ночной привалъ арміи . . . . .	575	Вошвы . . . . .	401
» Ожиданіе депутаціи бояръ . . . . .	573	Врубель, Мих. Алдр. . . . .	626



	стр.
Врубель, Мих. Алдр.	626
» Демонъ.	626
Вуз . . . . .	31
Вьеннъ . . . . .	70, 449
Вѣнчаніе на царство и обрученіе Лжеди- митрія I . . . . .	401
Вѣрушъ-Ковальскій, Альфредъ . . . . .	735
Ваазъ де . . . . .	304
Габерманъ . . . . .	278
Гаварни . . . . .	752
Галимскій, Влад. Мих. . . . .	717
» Въ лѣсу . . . . .	717
Галкинъ, Илья Сав. . . . .	629
Галленъ, Аксель . . . . .	732
Галлерей М. П. Боткина въ Спб. . . . .	484
Галлоненъ . . . . .	732
Гальвей . . . . .	372
Гамми, Жанъ-Маркъ . . . . .	64
» Екатерина I . . . . .	65
Гарбургеръ . . . . .	258
Гарно . . . . .	372
Гартманъ, В. А. . . . .	422
Ге, Н. Н. . . . .	505, 758
» Ахиллесъ, оплакивающий тѣло Па- трокла . . . . .	510
» Вѣстники Воскресенія Христова . . . . .	517
» Голгофа . . . . .	525
» Екатерина у гроба Елизаветы . . . . .	519
» Иуда послѣ поцѣлуя . . . . .	527
» Марія Магдалина . . . . .	527
» Милосердіе . . . . .	521
» Моленіе о чашѣ . . . . .	527
» Отшествіе Иуды . . . . .	512
» Петръ допрашиваетъ Алексѣя . . . . .	518
» Повиненъ смерти . . . . .	521
» Портретъ Герцена . . . . .	527
» Пушкинъ въ Михайловскомъ . . . . .	520
» Саулъ у Аздорской волшебницы . . . . .	510
» Совѣсть . . . . .	524
» Тайная Вечеря . . . . .	514
» Христосъ въ Геесиманскомъ саду . . . . .	517
» Что есть истина? . . . . .	521
Гебгардтъ, Карлъ-Эдуардъ фонъ . . . . .	286
Гебертъ . . . . .	271
Гейнце . . . . .	235
Гекеръ . . . . .	278
Гельстедъ, Аксель . . . . .	315
» Депутація . . . . .	316
Гельцеръ, Анат. Фед. . . . .	749
Геннеръ . . . . .	154
Генрихъ II . . . . .	10
Генсборо, Томасъ . . . . .	204
» Георгъ III . . . . .	204
» Питтъ . . . . .	204
Герасимовъ . . . . .	372
Герберштейнъ . . . . .	399
Геренъ, Пьеръ-Нарциссъ . . . . .	90
Геркомеръ, Губертъ . . . . .	226
» Дама въ бѣломъ . . . . .	226
» Дама въ черномъ . . . . .	226
Герсонъ, Войцѣхъ . . . . .	734
» Коперникъ . . . . .	735
Гётри . . . . .	232
Гейтлеръ, Карлъ Эд. . . . .	717
Гильдебрандтъ, Эдуардъ . . . . .	239, 276
Гинсбургъ, Ил. Як. . . . .	740
» Толстой за работой у письмен- наго стола . . . . .	740

	стр.
Гиртъ . . . . .	234
Гиръ, Лоранъ де-ла . . . . .	61
Гичкокъ . . . . .	759
Гобеленъ, Жиль . . . . .	12
Гогартъ, Вильямъ . . . . .	195
» Исторія мота . . . . .	198
» Исторія одной служанки . . . . .	197
» Лѣвѣтъ и прилежный . . . . .	198
» Модный бракъ . . . . .	196
» Торговка криветками . . . . .	200
Гоголинскій, Ниль Ал. . . . .	717
Годуновы . . . . .	361
Гойа-и-Лусіентесъ, Франческо-Хозе-де . . . . .	290
» Вѣдствія войны . . . . .	294
» Воскресеніе мертвеца . . . . .	293
» Ганнибалъ въ Альпахъ . . . . .	291
» Каприччіо . . . . .	293
» Маја . . . . .	293
Гокусаи . . . . .	174
Голъ, Франкъ . . . . .	226
Головачевскій . . . . .	448
Головинъ, Алдр. Як. . . . .	629, 750
» Донъ-Кихотъ . . . . .	629
» Портретъ троихъ . . . . .	629
» Псковитянка . . . . .	629
» Старый теремъ . . . . .	629
Голосники . . . . .	343
Голубецъ . . . . .	353
Гольмбергъ . . . . .	730
Гонзаго . . . . .	747
Гонкура коллекція . . . . .	51
Гонкуръ . . . . .	37
Горавскій, Апол. Гилар. . . . .	629, 717
» Лѣсная глушь . . . . .	629
Горница . . . . .	353
Горностаевъ, А. М. . . . .	422
» И. И. . . . .	423
Горшельтъ, Фед. . . . .	629
Гостинный дворъ въ Москвѣ . . . . .	422
Грабаръ, Игорь Дм. . . . .	717
Грановитая палата . . . . .	363
Гревенъ . . . . .	753
Грѣзь, Жанъ-Батистъ . . . . .	28, 45
» Воздушный поцѣлуй . . . . .	51
» Головка дѣвушки . . . . .	50
» Дурное предназначеніе . . . . .	52
» Мертвая птичка . . . . .	53
» Молочница . . . . .	51
» Набросокъ охотника . . . . .	52
» Паралитикъ . . . . .	48
» Помолвка въ деревнѣ . . . . .	48, 50
» Портретъ архитектора Габріеля . . . . .	50
» Счастливая мать . . . . .	52
» Цвѣточница . . . . .	51
» Чтеніе библіи . . . . .	46, 53
» Этюдъ головки . . . . .	51
Греческая церковь въ Спб. . . . .	418
Гридня . . . . .	356
Гриммъ, Д. И. . . . .	39, 422
Гриценко, Ник. Ник. . . . .	717
Гро, Антуанъ . . . . .	88
» Битва подъ Эйлау . . . . .	89
» Бонапартъ при взятіи Аркольскаго моста . . . . .	89
» Бѣгство Людовика XVIII изъ Тюильри . . . . .	89
» Наполеонъ у подножія пирамидъ . . . . .	89
» Посѣщеніе Наполеономъ чумныхъ больныхъ въ Яффѣ . . . . .	89



	стр.		стр.
Гробница Ярослава . . . . .	338	Дмитрій Прилуцкій . . . . .	348
Гру, Шарль де . . . . .	303	Дмитровский соборъ . . . . .	345
Грузинскій, Петръ Ник. . . . .	630	Добинь . . . . .	158
Грюцнеръ, Эдуардъ . . . . .	275	Добужинскій, М. . . . .	633
Гутсъ . . . . .	228	» Человѣкъ въ очкахъ . . . . .	633
Гуде, Гансъ . . . . .	276	Довмонтъ, князь . . . . .	399
Гудсонъ . . . . .	201	Долиповщикъ . . . . .	426
Гунъ, Карлъ Оед. . . . .	633	Домикъ Петра . . . . .	410
Гуссовъ, Карлъ . . . . .	258	Домоустровъ . . . . .	436
Га, Корнель де-ла . . . . .	10	Домъ Зингера въ СПб. . . . .	423
Давидъ, Жанъ-Луи . . . . .	10, 13, 70	» Игумнова въ Москвѣ . . . . .	422
» Брутъ . . . . .	71	Домье . . . . .	752
» Клятва въ Jeu de rommes . . . . .	72	Дорэ, Гюставъ . . . . .	754
» Клятва Гораціевъ . . . . .	71	Дубовскій, Ник. Никан. . . . .	717
» Коронація Наполеона . . . . .	82, 148	» Тостъ . . . . .	717
» Леонидъ при Оермопилахъ . . . . .	83	» Туча . . . . .	717
» Наполеонъ, во время перехода че- резъ Альпы . . . . .	82	Дудинъ монастырь . . . . .	352
» Похищеніе сабинянокъ . . . . .	82	Дьюингъ, Томасъ . . . . .	760
» Раздача императоромъ орловъ на Марсовомъ полѣ . . . . .	43	Дѣвичье поле . . . . .	380
» Рекамье, М-ше . . . . .	82	Дюккеръ, Евг. Эд. . . . .	717
» Смерть депутата Лепеллетье-де- Сенъ-Фаржо . . . . .	74	Дюпрэ, Жюль . . . . .	125
» Смерть Сократа . . . . .	71	Дюранъ, Каролосъ . . . . .	147
» Убіиство Марата Шарл. Корде . . . . .	74	Дюэпъ . . . . .	163
Далькевичъ . . . . .	758	Евгеній, шведскій принцъ . . . . .	326
Дальморъ, Христіанъ . . . . .	314	Егорновъ, Алдр. Сем. . . . .	717
Даннатъ . . . . .	759	» Зима во Франціи . . . . .	717
Дантанъ, Эдуардъ . . . . .	162	» Передъ дождемъ . . . . .	717
» Слѣпокъ съ натуры . . . . .	163	Егоровъ, Ал. Егор. . . . .	455
Дворецъ Аничковъ . . . . .	411	» Бичеваніе Спасителя . . . . .	457
» в. кн. Владиміра Александровича . . . . .	422	» Св. Семейство . . . . .	457
» князя Андрея Боголюбскаго . . . . .	346	Ендогуровъ, Ив. Ив. . . . .	717
» Никоновскій . . . . .	361	» Серг. Ив. . . . .	717
Дворище . . . . .	354	Епитрахиль . . . . .	405
Дегазъ . . . . .	186	Жакобъ, стиль . . . . .	72
Декенпинъ, Густавъ . . . . .	368	Жакъ, Шарль . . . . .	159
Делакруа . . . . .	92	Желле, Клодъ (Клодъ Лорренъ) . . . . .	28
» Гамлетъ съ могильщиками . . . . .	92	Жераръ, Франсуа, баронъ . . . . .	90
» Польская революція . . . . .	92	» Рекамье, М-ше . . . . .	90
» Ладья Харона . . . . .	92	Жерве . . . . .	191
» Рѣзня въ Хіосѣ . . . . .	92	Жерико . . . . .	90
Деларошъ, Поль . . . . .	93	» Плоть Медузы . . . . .	90
» Дѣти короля Эдуарда . . . . .	511	» Скачки . . . . .	90
» Наполеонъ . . . . .	93	Жеромъ . . . . .	191
» Оливеръ Кромвель у гроба Карла I. . . . .	93	Живопись московская . . . . .	426
» Смерть герцога Гиза . . . . .	511	» строгоновская . . . . .	426
» Сыновья Эдуарда I . . . . .	93	Жигу . . . . .	97
Делонэ, Эли . . . . .	157	Жилле, Никола-Франсуа . . . . .	735
Демидова, кн., коллекція . . . . .	41	Жироде-Тріозонъ . . . . .	92
Деннеръ, Вальтазаръ . . . . .	257	» Похороны Аталы . . . . .	92
Держава . . . . .	404	Житіе Николая Чудотворца . . . . .	442
Десятинная церковь . . . . .	333	Жмурко, Фр. . . . .	735
Детайль, Эдуардъ . . . . .	120	» Звѣзда Виелеема . . . . .	735
» Донскіе казаки . . . . .	120	Жоффруа. Приѣмный день въ дѣтской боль- ницѣ . . . . .	187
» Почестъ раненымъ . . . . .	120	Жуковский, Степ. Юл. . . . .	719
Дефреттеръ, Францъ . . . . .	275	» Оттепель . . . . .	719
» Возстаніе въ Тироли въ 1809 году . . . . .	275	Журавлевъ, Фирсъ Серг. . . . .	633
» Шествіе на казнь . . . . .	275	» Дѣвичникъ . . . . .	634
Дидро . . . . .	38	» Носильщикъ . . . . .	634
Дипъ . . . . .	258	Забѣлло, Парм. Петр. . . . .	738
Діацъ . . . . .	132	Завьяловъ, О. С. . . . .	417
Дмитріевъ-Кавказскій, Левъ Евгр. . . . .	633	» Завѣщаніе Моисея . . . . .	417
» Оренбургскій . . . . .	633	» Синайское законодательство . . . . .	417
» Утопленникъ . . . . .	633	Загорскій, Ник. Петр. . . . .	635
		» Наболѣвшее сердце . . . . .	634
		Зады . . . . .	354
		Замакоисъ . . . . .	298
		Зарубянъ, Викт. Ив. . . . .	719



	СТР.		СТР.
Зарудневъ, Иванъ . . . . .	427	Каррьеръ, Эженъ . . . . .	165
Заряно, Серг. Конст. . . . .	531, 635	Карстенсъ . . . . .	236
» Соборъ Николая Морского . . . . .	635	Картопный стиль . . . . .	247
Зауэрвейдъ . . . . .	492	Касаткинъ, Ник. Ал. . . . .	642
Звонницы . . . . .	352	» Смѣна углекоповъ . . . . .	642
Зейдлицъ. Ночной смотръ . . . . .	104	» Соперницы . . . . .	642
Зимній дворецъ . . . . .	407	Каульбахъ, Вильгельмъ . . . . .	240
Зичи, Мих. Алдр. . . . .	635, 756	Каульбахъ, Германъ . . . . .	258
» Демонъ . . . . .	639	» Вавилонская башня . . . . .	243
» Княжна Мэри . . . . .	637	» Вѣкъ Перона . . . . .	245
» Человѣческая трагедія . . . . .	639	» Каталаунская битва . . . . .	245
Златоверхо-Михайловскій монастырь . . . . .	341	» Крестоносцы подъ Иерусалимомъ . . . . .	245
Знаменщикъ . . . . .	426	» Лукреція Борджія . . . . .	258
Золотаревъ, Карпъ Ив. . . . .	370	» Людовикъ XI и Оливье . . . . .	258
Золотыя ворота . . . . .	346	» Разрушеніе Иерусалима . . . . .	243
Ивановъ, Алдр. Андр. . . . .	482	» Расцвѣтъ Эллады . . . . .	243
» Беллерофонтъ . . . . .	483	» Рейнеке-Лисъ . . . . .	243
» Иосифъ толкуетъ сны . . . . .	482	» Фризь Новаго Берлинскаго музея . . . . .	243
» Пріамъ проситъ тѣло Гектора . . . . .	482	» Эпоха Возрожденія . . . . .	245
» Явленіе Мессіи народу . . . . .	483	Каульбахъ, Фрицъ-Августъ . . . . .	258
» Явленіе Христа Маріи Магдалинѣ . . . . .	483	Кауфманъ, Анжелика . . . . .	236
Ивановъ, Конст. Матв. . . . .	749	Квадрочентисты . . . . .	212
Иванъ Калита . . . . .	356	Келлеръ, Альбертъ . . . . .	278
Ивозъ . . . . .	176	Келлеръ-Вильянди, Ив. Петр. . . . .	643
Изабъ . . . . .	97	» Портретъ вел. кн. Владиміра . . . . .	643
Изборникъ Святослава . . . . .	395, 441	» Портретъ бар. Фредерикса . . . . .	643
Израэльсъ, Иосифъ . . . . .	304	Кельботъ . . . . .	191
Икона Благовѣщенія (С. Ушакова) . . . . .	441	Кившенко, Ал. Дан. . . . .	643
» Божіей Матери въ Успенскомъ соборѣ . . . . .	427	» Бракъ въ Канѣ Галилейской . . . . .	643
» Божіей Матери Пареградская . . . . .	427	» Совѣтъ въ Филлахъ . . . . .	643
» Владимірской Бож. Матери (С. Ушакова) . . . . .	441	» Сортировка перьевъ . . . . .	643
» Одигитріи . . . . .	360	Кинъ, Вильгельмъ . . . . .	315
» свв. Петра и Павла въ Новгород. Софійскомъ соборѣ . . . . .	427	Кипренскій (Швальбе, Ор. Адам.) . . . . .	463
» Смоленской Богоматери (Одигитріи) . . . . .	427	» Отдыхающій садовникъ . . . . .	465
» Спасителя въ Успенскомъ соборѣ . . . . .	427	» Портретъ Дениса Давыдова . . . . .	464
Инженерный замокъ . . . . .	408	» Портретъ Пушкина . . . . .	464
Иевлевъ . . . . .	758	Киселевъ, Алдр. Алдр. . . . .	720
Иогансенъ, Вигго . . . . .	317	» Въ горахъ Кавказа . . . . .	720
» Сцена въ дѣтской . . . . .	317	Китнеръ, І. С. . . . .	423
Ионкинъ . . . . .	304	Кіево-Печерская лавра . . . . .	341
Иорданъ, Оед. Ив. . . . .	271, 639	Клаусъ . . . . .	258
» Преображеніе . . . . .	639	Клеверъ, Юл. Юл. . . . .	720
Иабанель . . . . .	151	Клингертъ . . . . .	285
Казаковъ . . . . .	408	Клодтъ-фонъ-Юргенсбургъ, бар. Мих. Константиновичъ . . . . .	720
Казанова . . . . .	298	» Ненастье . . . . .	720
Казачинскій . . . . .	758	» Пашня . . . . .	720
Каламъ . . . . .	276	» Поленъ . . . . .	720
Калло, Жанъ . . . . .	13	Клодтъ-фонъ-Юргенсбургъ, бар. Мих. Петровичъ . . . . .	643
Каменевъ, Левъ Льв. . . . .	720	» Большой музыкантъ . . . . .	644
Каменскій, Оед. Оед. . . . .	737	» Бѣдная невѣста . . . . .	643
» Мальчикъ-скульпторъ . . . . .	738	» Дѣвушка встрѣчаетъ послѣднюю весну . . . . .	643
» Первый шагъ . . . . .	738	» Передъ отъѣздомъ . . . . .	644
Камъ (гр. де-Ноз) . . . . .	752	» Татьяна Ларина . . . . .	644
Канцелярія Строевой . . . . .	407	» Христосъ - Отрокъ . . . . .	644
Капковъ, Як. Оед. . . . .	503	» Черная скамья . . . . .	643
» Силоамская купель . . . . .	504	Клодтъ-фонъ-Юргенсбургъ, Петръ Карл. . . . .	737
Каразинъ, Ник. Ник. . . . .	640, 758	Клуэ . . . . .	10, 12
Carand'Ash (Пуарэ) . . . . .	753	Кнаусъ, Людвигъ . . . . .	269
Карбонеро . . . . .	297	» Деревенскій аристократъ . . . . .	270
» Герцогъ Ганди передъ гробомъ императрицы Изабеллы . . . . .	297	» Золотая свадьба . . . . .	270
Карнѣвъ, Акимъ Егор. . . . .	642	» Нянька . . . . .	269
» Свадебное шаривари въ Римѣ . . . . .	643	» Самый довольный въ мірѣ гражданинъ . . . . .	269
Каррачи . . . . .	28		



	стр.		стр.
Кнаусъ. Святое Семейство . . . . .	270	Крамской. Портр. Айвазовскаго . . . . .	547
» Соломонова мудрость . . . . .	269	» » С. П. Боткина . . . . .	547
» Старикъ-лѣсничій . . . . .	270	» » Григоровича . . . . .	547
» Старикъ-разсѣльный въ прихо- жей . . . . .	270	» » Императрицы Маріи Теодоровны . . . . .	547
Ковалевскій, Пав. Осип. . . . .	644	» » Куинджи . . . . .	547
» Раскопки въ окрестностяхъ Рима . . . . .	644	» » Мельникова . . . . .	547
» Тройка во ржи . . . . .	644	» » Полонскаго . . . . .	547
Козловскій, Мих. Ив. . . . .	736	» » Самойлова . . . . .	547
Козыръ (воротникъ) . . . . .	401	» » гр. Д. Толстого . . . . .	547
Койпель . . . . .	62	» » гр. Л. Толстого . . . . .	547
Кокориновъ, А. Ф. . . . .	408	» » Шишкина . . . . .	547
Коксъ, Давидъ . . . . .	211	» Поруганіе Христа . . . . .	551
Колло . . . . .	736	» Русалки . . . . .	547
Колокольня . . . . .	251	» Смѣхъ . . . . .	550
Колокольня Ивана Великаго . . . . .	361	» Христосъ въ пустынѣ . . . . .	547
Комельскій лѣсъ . . . . .	348	Красная площадь . . . . .	370
Комната . . . . .	355	Красное крыльцо . . . . .	367
Кондаковъ . . . . .	338	» окно . . . . .	350
Кондратенко, Гавр. Павл. . . . .	720	Крафтъ . . . . .	320
» Лунная ночь въ Бахчисарай . . . . .	720	Крачковскій, Ос. Евст. . . . .	720
» Смерть Лермонтова . . . . .	720	Крейеръ, Петръ . . . . .	316
Конона . . . . .	176	» Итальянскій шляпникъ . . . . .	316
Константъ, Бенжаменъ . . . . .	191	» Комитетъ франц. выставки въ Копенгагенѣ . . . . .	316
Констель, Джонъ . . . . .	211	Крентъ . . . . .	228
Конті . . . . .	302	Крогъ . . . . .	319
Конье . . . . .	104	Кромъ, Джонъ . . . . .	210
Корзухинъ, Ал. Ив. . . . .	644	Крыжичскій, Конст. Як. . . . .	720
» Выходъ невесты изъ бани . . . . .	644	Крыловъ, Ив. Андр. . . . .	493
» Отъѣздъ изъ монастырской го- стиницы . . . . .	644	Кузнецовъ, Ник. Дм. . . . .	654
» Передъ исповѣдью . . . . .	644	» Портр. П. И. Чайковскаго . . . . .	654
Коринъ, Ал. Мих. . . . .	644	» Хозяйка . . . . .	654
» Большой . . . . .	644	Кузьминъ, Р. И. . . . .	418
» Опять провалился . . . . .	644	Куинджи, Арс. Ив. . . . .	720
Корнелиусъ . . . . .	237	» Березовая роща . . . . .	722
Корнель изъ Ліона . . . . .	10	» Буря . . . . .	722
Коро, Камилль . . . . .	125	» Вечеръ въ Малороссіи . . . . .	722
Коровинъ, Конст. Ал. . . . .	644, 750	» Ладожское озеро . . . . .	725
» Вишневый садъ . . . . .	649	» Лунная ночь на Невѣ . . . . .	720
» Волки и овцы . . . . .	649	» Ночь на Двѣпрѣ . . . . .	722
» Демонъ . . . . .	649	» Украинская ночь . . . . .	720
» Жизнь за Царя . . . . .	649	» Чумацкій трактъ . . . . .	720
» Панно для всемірной выстав- ки 1900 г. . . . .	648	Куль-Обская ваза . . . . .	329
» Русланъ . . . . .	649	Куль . . . . .	326
Корона . . . . .	404	Курба . . . . .	141
Костюмы славянскіе . . . . .	395	» Бой оленей . . . . .	146
Котарбинскій, Вильг. Алдр. . . . .	650	» Каменотесы . . . . .	142
» Оргія . . . . .	650	» Похороны въ Оранжѣ . . . . .	142
Котовъ, Г. И. . . . .	422	Куріаръ, Педагога Ив. . . . .	722
Котошихинъ . . . . .	349	» Осень . . . . .	722
Коцебу, Андр. Евст. . . . .	650	Кустодіевъ, Бор. Мих. . . . .	654
» Битва подъ Полтавой . . . . .	653	Кутюръ . . . . .	99
» Переходъ черезъ Кваркенъ . . . . .	653	Кювалье, Жанъ-Мари . . . . .	446
Кошелевъ, Ник. Ал. . . . .	653	Кюль . . . . .	278
» 1-е число . . . . .	653	Лаверецкій, Ник. Ак. . . . .	738
» Погребеніе Христа . . . . .	654	» Дѣти . . . . .	738
Кравченко . . . . .	758	» Мефистофель . . . . .	738
Кракау, А. И. . . . .	422	Лагода-Шишкина, Ольга Ант. . . . .	727
Крамской, Ив. Ник. . . . .	540	Лагорио, Левъ Феликсъ . . . . .	722
» Лунная ночь . . . . .	551	Лагрене . . . . .	444
» Моисей источаетъ воду изъ скалы . . . . .	540	» старшій . . . . .	65
» Неизвѣстная . . . . .	551	Ламбинъ, Петръ Бор. . . . .	749
» Неутѣшное горе . . . . .	496, 551	Лампи . . . . .	454
» Охотникъ на тягѣ . . . . .	551	Ландсиръ, Эдвинъ . . . . .	206
		» Ньюфаундлендъ . . . . .	206
		Ланкре . . . . .	38
		» Въ саду . . . . .	38



	СТР.		СТР.
Ланкре. Дѣтство . . . . .	38	Литценъ-Майеръ . . . . .	755
» Купанье . . . . .	38	Лютаръ, Жанъ-Этьенъ . . . . .	57
Лансере, Евг. Алдр. . . . .	740	» La belle chocolatière . . . . .	57
Лансере, Евг. Евг. . . . .	654	Любое мѣсто . . . . .	370
Ларсонъ . . . . .	326	Лео, Карлъ ванъ (Шарль-Андре) . . . . .	65
Ла-Гуръ . . . . .	60	Лорренъ, Клодъ (Клодъ Желле) . . . . .	28
» Вольтеръ . . . . .	60	» Аполлонъ и Марсій . . . . .	30
» Мондевилъ, m-me де . . . . .	60	» Байскій заливъ . . . . .	30
» Помпадуръ, маркиза . . . . .	60	» Вечеръ . . . . .	30
» Маска . . . . .	60	» Итальянскій пейзажъ . . . . .	30
Лауренсъ, Томасъ . . . . .	206	» Мессинскій портъ . . . . .	30
Лауреусъ, Алдр. . . . .	727	» Островокъ въ Архипелагѣ . . . . .	30
Лебедевъ, А. И. . . . .	756	» Прибытіе Одиссея къ Ликомеду . . . . .	30
Лебедевъ, Кл. Вас. . . . .	654	» Товій съ ангеломъ . . . . .	30
» Мих. Ив. . . . .	722	» Утро . . . . .	29, 30
Лебрень, Шарль . . . . .	32, 401	» Христосъ на пути въ Эммаусъ . . . . .	30
» Моленіе о чапѣ . . . . .	33	» Четыре времени дня . . . . .	29
» Христосъ на крестѣ . . . . .	33	Лосевъ, Ник. Дм. . . . .	655
Левитанъ, Ис. Ил. . . . .	722	Лосенко, Ант. Пав. . . . .	447
» Березовая аллея . . . . .	724	» Владиміръ и Рогнеда . . . . .	450
» Лилии на прудѣ . . . . .	724	» Кантъ и Авель . . . . .	449
» Мартъ . . . . .	724	» Образъ Андрея Первозваннаго . . . . .	450
» Надъ вѣчнымъ покоемъ . . . . .	724	» Портретъ Сумарокова . . . . .	449
» Сумерки . . . . .	724	» Принесеніе Исаака въ жертву . . . . .	449
» Тихая обитель . . . . .	724	» Чудесный ловъ рыбы . . . . .	449
Левницкій, Дм. Гр. . . . .	443	Лувръ . . . . .	20
Левъ-Дьяконъ . . . . .	395	Лугардоне . . . . .	271
Лейбель, Вильгельмъ . . . . .	256	Лундби, Иоганнъ-Томасъ . . . . .	315
Лейтонъ . . . . .	166, 218	Луханъ-Мартинесъ, Хосе де . . . . .	290
Лелуаръ, Морисъ . . . . .	754	Лэвери . . . . .	232
Леманъ, Юл. Як. . . . .	654	Люмина. Сыновья Хлодвигъ II. . . . .	157
» Дама времени директоріи . . . . .	654	Мадраццо . . . . .	147
Лемохъ, Карлъ Викент. . . . .	655	Мазонъ . . . . .	226
Лемуанъ, Франсуа . . . . .	38, 43	Майеръ, Констанція . . . . .	85
» Купальщица . . . . .	43	Майковъ . . . . .	417
Ленбахъ, Францъ . . . . .	147, 255	Макарій, митрополитъ . . . . .	436
» Римскій форумъ . . . . .	255	Макаровъ, Ив. Куз. . . . .	656
Ле-Норманнъ . . . . .	475	» Нерукотворный образъ . . . . .	656
Ле-Нанъ . . . . .	60	Макаровъ, М. А. . . . .	423
Лепажъ, Бастьенъ . . . . .	159	Макартъ, Гансъ . . . . .	248
» Бернаръ, Сара . . . . .	159	Макбетъ . . . . .	232
» Дѣвочка съ короной . . . . .	160	Маковский, Влад. Ег. . . . .	580
» Жанна д'Аркъ . . . . .	159	» Казначейство . . . . .	580
» Любовь въ деревнѣ . . . . .	162	» Крахъ банка . . . . .	580
» Нищій . . . . .	160	» Оправданная . . . . .	580
» Отецъ Жакъ . . . . .	160	» Осужденный . . . . .	580
» Сборъ картофеля . . . . .	160	» Портретъ Сорокина . . . . .	581
» Явленіе ангела пастухамъ . . . . .	159	Маковский, Ег. Ег. . . . .	576
Лермать . . . . .	162	Маковский, Ег. Ив. . . . .	741
Леру. Портретъ Прюдона . . . . .	88	Маковский, Конст. Ег. . . . .	576
Лессингъ . . . . .	239	» Боярскій пиръ . . . . .	578
Лестерскверъ . . . . .	203	» Замученная болгарка . . . . .	578
Ле-Сюбрь . . . . .	31	» Масленичное гулянье . . . . .	578
» Младенецъ Моисей на берегу Нила . . . . .	32	» Перенесеніе священнаго ко- вра . . . . .	578
» Мученіе св. Лаврентія . . . . .	32	» Портретъ Веймарна . . . . .	578
» Смерть св. Стефана . . . . .	32	» Похороны въ Каирѣ . . . . .	578
Лефевръ, Жюль . . . . .	153	» Приготовленіе къ вѣнцу . . . . .	578
Либерихъ, Ник. Ив. . . . .	740	» Смерть Θεодора Годунова . . . . .	576
Либерманъ, Максъ . . . . .	277	» Смотрины . . . . .	578
» Починка сѣтей . . . . .	278	» Этюдъ Тараса . . . . .	576
Лизекъ, Адольфъ . . . . .	368	Маковский, Ник. Ег. . . . .	581
Лилефорсъ, Бруно . . . . .	322	Макринскій . . . . .	531
Линдгольмъ, Бернъ . . . . .	730	Максимовъ, Вас. Макс. . . . .	657
Лиръ, Адольфъ . . . . .	277	» Вся въ прошломъ . . . . .	657
Литовченко, Алдр. Дм. . . . .	655	» Примѣрка ризы . . . . .	657
» Боярыня Морозова . . . . .	655	Максъ, Габріэль . . . . .	253
» Іоаннъ Грозный выбираетъ по- дарки для Анны Гастингсъ . . . . .	655	» Adagio . . . . .	255



	стр.		стр.
Максъ. Загробный привѣтъ . . . . .	254	Микѣшинъ. Памятникъ Богдану Хмельницкому . . . . .	661
Малышевъ . . . . .	436	» Памятникъ Екатеринѣ II . . . . .	661
Малютинъ, Серг. Вас. . . . .	657, 756	» Памятникъ 1000-лѣтія Россіи . . . . .	660
Малавинъ, Фил. Андр. . . . .	657	Миллэ, Жанъ-Франсуа . . . . .	122, 134
» Красныя бабы . . . . .	658	» Гугенотъ . . . . .	214
Манизеръ, Генр. Матв. . . . .	657	» Инка, взятый въ плѣнъ Пизарро . . . . .	214
» Иосифъ, объясняющій сны . . . . .	657	» Приказъ объ освобожденіи . . . . .	214
Мантія . . . . .	404	» Сестры-монахини, роющія могилу . . . . .	214
Манэ, Эдуардъ . . . . .	166	» Собираательница зеренъ . . . . .	138
» Олимпія . . . . .	168	» Сторожъ стараго Тоуэра . . . . .	152
Марковъ, Ал. Тар. . . . .	417, 503	» Сѣверо-Западный проходъ . . . . .	214
» Богъ-Саванъ . . . . .	503	» Христосъ въ домѣ родителей . . . . .	214
» Пожаръ въ Борго . . . . .	503	» Черный Брауншвейгецъ . . . . .	214
» Свиданіе Іосифа . . . . .	503	Миллэсъ, Джонъ . . . . .	212
» Сикстинская Мадонна . . . . .	503	Миніатюры Тита Ливія . . . . .	5
» Фортуна и нищій . . . . .	503	Миревской, Иванъ . . . . .	370
Марсъ . . . . .	753	Мирожскій псковскій монастырь . . . . .	399
Мартосъ, Ив. Петр. . . . .	736	Михайловъ, Р. К. . . . .	462
Мартыновъ, Андр. Еф. . . . .	468	» Перспективный видъ античной залы . . . . .	463
Марэ . . . . .	285	Михаэль, Максъ . . . . .	258
Мареа Борецкая . . . . .	349	Мовъ . . . . .	304
Матвѣевъ, Андрей . . . . .	442	Могила, Петръ . . . . .	333
Матейко, Янъ . . . . .	734	Мозлеръ, Генри . . . . .	759
» Битва подъ Грюнвальдомъ . . . . .	734	Моленная . . . . .	355
» Орлеанская дѣва . . . . .	734	Моллеръ, Оед. Ант. . . . .	504
» Эпоха Іоанна Грознаго . . . . .	734	» Ап. Іоаннъ . . . . .	504
Матица . . . . .	350	» Первый поцѣлуй . . . . .	504
Матэ, Вас. Вас. . . . .	658	Монигетти, И. А. . . . .	422
Маякъ на берегу моря . . . . .	193	Монте-Тесточіо, кладбище . . . . .	480
Мейербергъ, баронъ . . . . .	401	Монферранъ . . . . .	362, 416
Мейергеймъ, Эдуардъ . . . . .	269	Мооръ, Карель . . . . .	442
Мейеръ . . . . .	258	Морелли, Доминикино . . . . .	301
Мельби . . . . .	315	Мориссъ . . . . .	228
Мельхерсъ . . . . .	759	Морландъ . . . . .	206
Менгсъ, Антонъ-Рафаэль . . . . .	235	Моро, Гюставъ . . . . .	165
» Парнасъ . . . . .	235	» Голова Орфея . . . . .	165
Менцель, Адольфъ . . . . .	259	Морозовъ, Адр. Ив. . . . .	661
» Застольный кружокъ Фридриха Великаго . . . . .	265	» Выходъ изъ церкви . . . . .	661
» Исторія Бранденбургскаго курфюршества . . . . .	263	» Завтракъ на сѣнокосѣ . . . . .	661
» Исторія Фридриха Великаго . . . . .	263	Морская битва . . . . .	6
» Концертъ въ Сансуси . . . . .	265	Московскій стиль . . . . .	344
» Коронованіе Вильгельма въ Кёнигсбергѣ . . . . .	265	Мосоловъ, Ник. Сем. . . . .	661
» Паровая кузница . . . . .	267	Мотабэ . . . . .	176
» Piazza въ Веронѣ . . . . .	267	Мотарнови . . . . .	414
» Присяга Фридриху . . . . .	265	Музей Радищевскій . . . . .	715
» Прогулка у источника . . . . .	267	Музей Щукина въ Москвѣ . . . . .	422
» Просьба королю . . . . .	265	Мункачи, Либъ . . . . .	289
» Пруссія въ 1759—1760 гг. . . . .	265	» Христосъ передъ народомъ . . . . .	289
» Религіозная процессія . . . . .	267	Мунстергельмъ, Піельмаръ . . . . .	730
» Судъ . . . . .	263	Муръ, Альбертъ . . . . .	224
» Терніи художественной славы . . . . .	260	Муссини . . . . .	417
» Тюльри въ воскресный день . . . . .	267	Мшаникъ . . . . .	354
» Unter den Linden . . . . .	265	Мыленки . . . . .	390
» Фридрихъ подъ Гохкирхеномъ . . . . .	265	Мюйденъ, Жакъ-Альфредъ, ванъ-деръ . . . . .	271
Менье . . . . .	303	Мюллеръ, Вильямъ . . . . .	211
Мессонье, Жанъ-Луи-Эрнестъ . . . . .	100, 104	Мясоедовъ, Гр. Гр. . . . .	661
» Дюма-сынъ . . . . .	106	» 200-лѣтіе рожденія Петра I . . . . .	661
» Октябрь 1806 года . . . . .	115	» Заклинаніе . . . . .	661
» 1805 годъ . . . . .	105	» Отрепьевъ въ корчмѣ . . . . .	661
» 1807 годъ . . . . .	105	» Чтеніе манифеста 19 февраля . . . . .	661
» 1814 годъ . . . . .	105	Надаръ . . . . .	753
Мешерскій, Арс. Ив. . . . .	724	Назарейцы . . . . .	233
Микетти . . . . .	301	Наталія Кирилловна . . . . .	379
Микѣшинъ, Мих. Осип. . . . .	659, 756, 758	Невилль, Альфонсъ, де . . . . .	118
» Въездъ Тилли въ Магдебургъ . . . . .	659	» Послѣдніе заряды . . . . .	120
		Невревъ, Ник. Вас. . . . .	666



	стр.		стр.
Нерушимая стѣна . . . . .	334	Перовъ, Голубятникъ . . . . .	536
Нестеровъ, Мих. Вас. . . . .	663	» Дворникъ . . . . .	534
» Видѣніе Сергія Радонежскаго . . . . .	663	» Диспутъ Никиты Пустосвята . . . . .	536
» Подъ вечерній благовѣсть . . . . .	663	» Калужскіе разбойники . . . . .	536
» Сергія Радонежскій въ лѣсу . . . . .	663	» Крестный ходъ на Пасхѣ . . . . .	532
Несторова лѣтопись . . . . .	399	» Монастырская трапеза . . . . .	534
Несторъ, лѣтописецъ . . . . .	341	» Охота на медвѣдя . . . . .	536
Неффъ, Тим. Андр. . . . .	417, 665	» Охотники на привалѣ . . . . .	535
» Купальщица въ гротѣ . . . . .	665	» Очередная у фонтана . . . . .	534
Никитинъ . . . . .	417	» Первые русскіе христіане . . . . .	536
» Ив. Петръ I на одрѣ смерти . . . . .	442	» Портретъ В. И. Даля . . . . .	536
Никитины, братья . . . . .	442	» » О. М. Достоевскаго . . . . .	536
Никопольская ваза . . . . .	329	» » А. Н. Островскаго . . . . .	536
Нилусъ, Петръ Алдр. . . . .	666	» » М. П. Погодина . . . . .	536
» На бульварѣ . . . . .	666	» Похороны . . . . .	534
Ниссъ, Торвальдъ . . . . .	318	» Поцѣлуй весны . . . . .	539
Ниттисъ, Джузеппе, де . . . . .	163	» Праздникъ въ окрестностяхъ Парижа . . . . .	533
» Набережная у Нового моста . . . . .	164	» Пріѣздъ гувернантки въ купеческій домъ . . . . .	534
» Площадъ Согласія . . . . .	163	» Пріѣздъ становаго на слѣдствіе . . . . .	532
Нищевникъ . . . . .	351	» Проповѣдь въ сельской церкви . . . . .	532
Новгородъ . . . . .	341	» Птицеловъ . . . . .	534
Новодѣвичій монастырь . . . . .	380	» Пугачевъ . . . . .	539
Новоскольцевъ, Алдр. Никон. . . . .	665	» Распятіе . . . . .	531
» Дмитрій Донской . . . . .	665	» Рыбаки . . . . .	536
» Смерть митрополита Филиппа . . . . .	666	» Рыболовъ . . . . .	534
Ноз, графъ де (Камъ) . . . . .	752	» Славильщики . . . . .	537
Оберлендеръ . . . . .	755	» Снятіе со креста . . . . .	536
Оберъ, Арт. Лавр. . . . .	740	» Старички на могилѣ сына . . . . .	536
Обыденная церковь . . . . .	355	» Сцена изъ Пугачевского бунта . . . . .	536
Овербекъ . . . . .	237	» Сынъ дьячка, получившій первый чинъ . . . . .	532
Овсянниковъ, Вал. Павл. . . . .	734	» Тройка . . . . .	534
» Идолъ . . . . .	724	» Утопленница . . . . .	534
» Посольскій дворъ . . . . .	724	» Учитель рисованія . . . . .	275, 534
Олеарій, Адамъ . . . . .	401	» Христосъ въ саду Геосиманскомъ . . . . .	536
Олевинъ, Ал. Ник. . . . .	447, 737	» Чаепитіе въ Мытицахъ . . . . .	532
Old Judge (Щербовъ) . . . . .	756	» Чистый понедѣльникъ . . . . .	534
Ольга . . . . .	330	» Читальщикъ . . . . .	534
Опекушинъ, Алдр. Мих. . . . .	738	» Ярославна на городской стѣнѣ . . . . .	536
Оплечья . . . . .	404	Персуна . . . . .	389
Опочивальня . . . . .	355	Перунъ . . . . .	320
Орловскій, Алдр. Іос. . . . .	666, 734	Петровъ, Ник. Петр. . . . .	669
» Влад. Дан. . . . .	724	» Сватовство чиновника . . . . .	669
Орчардсонъ . . . . .	232	Петръ, митрополитъ кіевскій . . . . .	425
Осада русскими Вендена въ 1573 г. . . . .	399	Петтенкофенъ, Августъ, фонъ . . . . .	258
Остромирово Евангеліе . . . . .	441	Петти . . . . .	232
Остроумова . . . . .	668	Пилоти, Карлъ . . . . .	248
Остроуховъ, Ил. Сем. . . . .	724, 758	» Галилей въ темницѣ . . . . .	248
» Сиверко . . . . .	724	» Сени надъ трупомъ Валленштейна . . . . .	248
Охабенъ . . . . .	399, 401	» Смерть цезаря . . . . .	248
Манагія . . . . .	405	» Туснельда въ триумфѣ Германика . . . . .	248
Пановъ . . . . .	758	Пильгейнъ, Бруно . . . . .	278
Парижская національная бібліотека . . . . .	5	» Голгова . . . . .	278
Пастернакъ, Леон. Осип. . . . .	668, 758	Пименовъ . . . . .	737
» Иллюстр. къ «Воскресенью» . . . . .	669	Пироговъ . . . . .	758
» Передъ экзаменами . . . . .	668	Писемскій, Ал. Алдр. . . . .	724
» Письмо съ родины . . . . .	668	Плаховъ . . . . .	462
» Портретъ гр. Л. Н. Толстого . . . . .	668	Плоды страстей Господнихъ . . . . .	439
Патеръ, Жанъ-Батистъ . . . . .	64	Плѣшановъ, Пав. Оед. . . . .	669
Паульсонъ . . . . .	318	» Грозный и Сильвестръ . . . . .	669
» Адамъ и Ева . . . . .	318	» Убіеніе царевича Дмитрія . . . . .	669
Педерсенъ . . . . .	318	Плюшаръ, Е. А. . . . .	417
Пелевинъ, Ив. Андр. . . . .	669	» Исторія Моисея . . . . .	417
» Грозный во Псковѣ . . . . .	669	Подкѣлъ . . . . .	534
Перовъ, Вас. Гр. . . . .	530	Подсѣнье . . . . .	354
» Божія Матерь у житейскаго моря . . . . .	534	Пожалостинъ, Ив. Петр. . . . .	669
» Викарные . . . . .	537		
» Головка мальчика . . . . .	532		



	стр.		стр.
Пожалостинъ. Испытаніе силы Яна . . .	669	Пуссенъ. Чудо св. Ксаверія . . .	25
Поздѣвъ, Н. И. . . . .	422	» Эвдомидово завѣщаніе . . .	20
Позень, Леон. Влад. . . . .	740	Пфоръ . . . . .	237
Полѣнова, Елена Дм. . . . .	699, 757	Пювись-де-Шаваннъ . . . . .	164
Полѣновъ. . . . .	562, 749	» Vision antique . . . . .	165
» Арестъ д'Антрмонъ . . . . .	565	» Жизнь св. Женевьевы . . . . .	165
» Бабушкинъ садъ . . . . .	566	» Усыновленіе главы . . . . .	
» Воскрешеніе дочери Іаира . . . . .	563	» Іоанна Предтечи . . . . .	165
» Жена, ятая въ блудодѣяніи . . . . .	566	<b>Раевъ</b> . . . . .	417
» Забава цезаря . . . . .	565	Рамазановъ . . . . .	531, 737
» Курительница опиума . . . . .	565	Рамбергъ . . . . .	257
» Мечты . . . . .	566	Расинъ . . . . .	17
» Одалиска . . . . .	565	Растрелли, Бартоломео-Франческо, графъ . . . . .	407
» Христосъ въ храмѣ . . . . .	565	Рафаэли . . . . .	162
» » на Генисаретскомъ . . . . .		Раффэ, Огюстъ . . . . .	100
» озеръ . . . . .	566	» Бессарабскіе цыгане . . . . .	104
» Jus primae noctis . . . . .	565	» Крымскіе татары . . . . .	104
Померанцевъ, А. Н. . . . .	422	» Одесскіе евреи . . . . .	104
Поповъ, Авдр. Андр. . . . .	671	» Они ворчатъ, но все-таки идутъ за . . . . .	102
» Въ харчевнѣ . . . . .	671	» Смерть капитана Ле-Бланка . . . . .	104
» Складъ чая на Нижегородской яр- . . . . .	671	Рачковъ, Ник. Ефим. . . . .	675
маркѣ . . . . .	671	» Бабушка и внучка . . . . .	675
Постникъ, зодчій . . . . .	373	Реборнъ, Генрихъ . . . . .	206
Похитоновъ, Ив. Павл. . . . .	671	Резановъ, А. И. . . . .	422
Прадила . . . . .	297	Рейнольдсъ, Джошуа . . . . .	201
» Іоанна Безумная . . . . .	297	» Баретти, Іосифъ . . . . .	203
» Сдача Гренады . . . . .	297	» Гарриксъ . . . . .	204
Праздникъ «Верховнаго Существа» . . . . .	77	» Гартлей, миссисъ, съ сыномъ . . . . .	203
Премацци, Людв. Ос. . . . .	724	» Гольдсмитъ . . . . .	204
Прерафаэлиты . . . . .	212	» Матильда, принцесса . . . . .	204
Придѣлды . . . . .	354	» Невинный возрастъ . . . . .	204
Пріемъ польскихъ пословъ Лжедмитріемъ . . . . .	401	» Сиддонсъ, миссъ . . . . .	203
Прохожая. Японская акварель . . . . .	194	Рейтернъ, Геог. Ром. . . . .	675
Прюдонъ . . . . .	84	» Принесеніе въ жертву Исаака . . . . .	675
» Жозефина, императрица . . . . .	86	Ренуаръ, Огюстъ . . . . .	187
Прянишниковъ, Илл. Мих. . . . .	674	Ренъ, Анри . . . . .	158
» Влопался . . . . .	674	» Иродіада . . . . .	158
» Гостинный дворъ . . . . .	674	» Примъ, генералъ . . . . .	158
» Жертвенный котель . . . . .	674	Рѣрихъ, Ник. Конст. . . . .	383, 724
» Жестокій романсъ . . . . .	674	Рѣскинъ . . . . .	212
» Крестный ходъ . . . . .	674	Ретель, Альфредъ . . . . .	247
» Порожники . . . . .	674	» Переходъ Ганнибала черезъ Альпы . . . . .	247
» Спасовъ день . . . . .	674	» Танецъ смерти . . . . .	247
Псковско-Мирожскій монастырь . . . . .	344	Рету . . . . .	449
Пуаре (Carand'Ache) . . . . .	753	Рибо, Теодуль . . . . .	158
» Ипподромъ пентавровъ . . . . .	753	Ривьеръ, Брейтонъ . . . . .	224
Пукиревъ, Вас. Влад. . . . .	674	» Львы Персеполя . . . . .	224
» Неравный бракъ . . . . .	674	» Цирцея, превратившая въ сви- . . . . .	
Пурвиль, Вас. Ег. . . . .	724	ней спутниковъ Одиссея . . . . .	224
Пуссенъ, Николай . . . . .	13, 16, 17, 18	Ринго, Гиацинтъ-Франсуа . . . . .	63
» Вакхическая пляска . . . . .	26	» Людовикъ XIV . . . . .	64
» Въ Аркадіи . . . . .	26	Рико . . . . .	298
» Диогенъ . . . . .	25, 26	Рисъ . . . . .	417
» Елеазаръ и Ревекка . . . . .	25, 26	Рихтеръ, Людвигъ . . . . .	755
» Завѣщаніе Эвдомида . . . . .	24	Рихтеръ, О. О. . . . .	422
» Конфирмація . . . . .	26	Рипцони, Алдр. Антип. . . . .	675
» Манна въ пустынѣ . . . . .	25	Ричмондъ . . . . .	228
» Моисей, источающій воду изъ . . . . .		Риппель . . . . .	19
» камня . . . . .	24	Riy . . . . .	754
» Мученіе св. Эразма . . . . .	20	Робертъ, Леопольдъ . . . . .	99
» Отдыхающая Венера . . . . .	26	Робида . . . . .	753
» Площадь античнаго города . . . . .	25	» XX Siècle . . . . .	753
» Потопъ . . . . .	25	Рокотовъ, О. С. . . . .	442
» Похищеніе сабинянокъ . . . . .	25	Роллеръ . . . . .	747
» Собираніе манны . . . . .	20	Ролль, Альфредъ . . . . .	162
» Сцена изъ Бокаччіо . . . . .	20	» Дѣвушка, выдѣвшая корову . . . . .	162
» Триумфъ Нептуна и Амфитриты . . . . .	24	Ропетъ, И. П. . . . .	422
» Четыре времени года . . . . .	19		



	стр.		стр.
Россетти, Вильямъ . . . . .	212	Свѣдомскій, Алдръ Алдр. . . . .	680
Россетти, Данте . . . . .	218	» Улица въ Помпей . . . . .	680
» Благовѣщеніе . . . . .	215	Свѣдомскій, Пав. Ал-др. . . . .	680
» Сиддль, Бетси . . . . .	216	» Мессалина . . . . .	680
Росси . . . . .	411	» Пиръ у патриція . . . . .	680
Россія послѣ Петра . . . . .	406	» Французскіе крестьяне во вре-	
Ротари . . . . .	442, 449	» мя террора . . . . .	680
Ротшильда коллекція . . . . .	41	» Юлія въ ссылкѣ . . . . .	680
Рошгроссъ, Жоржъ . . . . .	187	Свѣтославскій, Серг. Ив. . . . .	725
» Гибель Вавилона . . . . .	187	Святополкъ-Михайлъ, князь . . . . .	340
» Красный смѣхъ . . . . .	187	Сегантини . . . . .	302
» Погоня за счастьемъ . . . . .	187	Семирадскій, Генр. Иппол. . . . .	581
Рублевъ, Андрей . . . . .	346, 425	» Аполлонъ съ музами . . . . .	585
Рукопись Бориса и Глѣба . . . . .	399	» Вакханалія . . . . .	589
» Ипполита . . . . .	395	» Входъ въ Іерусалимъ . . . . .	584
» Пантелеймонскаго евангелія . . . . .	399	» Грѣшница . . . . .	589
Румпъ, Готфридъ . . . . .	315	» Довѣріе Александра Македон-	
Рундукъ . . . . .	350	» скаго къ врачу . . . . .	582
Рунебергъ, Вальтеръ . . . . .	730	» Жрецъ Изиды . . . . .	589
Русская церковь въ Парижѣ . . . . .	418	» Крещеніе Спасителя . . . . .	584
Руссо, Теодоръ . . . . .	121	» Лѣтнія сумерки въ Помпей . . . . .	589
» Côtes de Grandville . . . . .	121	» Неронъ въ цѣркѣ . . . . .	589
Русь . . . . .	327	» Нубійскій продавецъ амуле-	
Рушицъ, Ферд. Эд. . . . .	724	» товъ . . . . .	583
Рыловъ, Арк. Алдр. . . . .	724	» Оргія временъ пезаризма . . . . .	583
Рѣпинъ, Ил. Еф. . . . .	553	» По примѣру боговъ . . . . .	589
» Арестъ . . . . .	557	» Сожженіе Русса . . . . .	585
» Бурлаки . . . . .	555	» Тайная вечеря . . . . .	584
» Воскрешеніе дочери Іаира . . . . .	519	» Танецъ среди мечей . . . . .	589
» Дочь Іаира . . . . .	555	» Тризна воиновъ Святослава . . . . .	585
» Дуэль . . . . .	559	» Факелы Нерона . . . . .	583
» Запорожцы . . . . .	559	» Фрина . . . . .	585
» Иванъ Грозный . . . . .	559	» Христосъ и грѣшница . . . . .	583
» Исповѣдь . . . . .	559	» Христосъ у Марѣи и Маріи . . . . .	589
» Іовъ . . . . .	555	» Чудо послѣ смерти Але-	
» Каковъ просторъ! . . . . .	559	» ксандра Невскаго . . . . .	484
» Крестный ходъ . . . . .	559	Сепъ-лукская академія . . . . .	33
» Не ждали . . . . .	557	Сервія-Туллія дочь . . . . .	6
» Операционная профессора Павлова . . . . .	559	Сергѣевъ, Ник. Алдр. . . . .	725
» Парижское кафе . . . . .	555	» Ливень . . . . .	725
» Проводы новобранца . . . . .	559	Серджентъ . . . . .	166, 760
» Протодьяконъ . . . . .	560	Симмеръ, Юсифъ . . . . .	734
» Садко у водяного . . . . .	558	Симоновъ . . . . .	750
» Татарскій проводникъ . . . . .	559	Симоновъ монастырь . . . . .	381
Рябушкинъ, Андр. Петр. . . . .	675	Сказаніе о убійствѣ князей Бориса и Глѣба . . . . .	441
» Иллюстраціи къ былинамъ . . . . .	675	Скипетръ . . . . .	404
» Московская улица . . . . .	675	Сковгардъ, Петеръ-Христіанъ . . . . .	315
» Ъдутъ . . . . .	675	» Полянка въ лѣсу . . . . .	315
Саблучевъ . . . . .	448	Скотти . . . . .	531
Савицкій, Конст. Аполл. . . . .	675	Скоттъ, Давидъ . . . . .	215
» Встрѣча иконы . . . . .	676	Скредсвиъ, Христіанъ . . . . .	319
» Крючникъ . . . . .	676	Смирновъ, Вас. Серг. . . . .	680
» На войну . . . . .	676	» Византійская императрица . . . . .	680
» Ремонтъ желѣзной дороги . . . . .	675	» Смерть Нерона . . . . .	680
Саврасовъ, Ал. Конст. . . . .	724	Смолль . . . . .	232
» Грачи прилетѣли . . . . .	566, 724	Смольный монастырь . . . . .	407
Сазоновъ . . . . .	417	Соборъ Архангельскій . . . . .	357
Сальмонъ, Гуго . . . . .	320	» Благовѣщенскій . . . . .	359
» Арестъ . . . . .	320	» Василия Блаженнаго (Покровскій) . . . . .	372
» Дѣти собираютъ колосья . . . . .	320	» Исаакія Далматскаго . . . . .	414
» Крестьяне въ полѣ . . . . .	320	» Казанскій въ СПб. . . . .	408
Самокишъ, Ник. Сем. . . . .	679, 758	» Николы Морского въ СПб. . . . .	408
Самокишъ-Судковская, Елена Петр. . . . .	679, 758	» Покровскій въ Филахъ . . . . .	378
Сантерръ, Жанъ-Батистъ . . . . .	63	» Спаса на Бору . . . . .	356
» Сусанна . . . . .	63	» Успенія Богородицы во Владимірѣ . . . . .	345
Сарафанъ . . . . .	391	» Успенскій . . . . .	357
Сверчковъ, Ник. Егор. . . . .	680	Соколовъ, Ив. Ив. . . . .	680
» Холстомѣръ . . . . .	680	» Малороссіянки въ Троицынъ день . . . . .	680



	СТР.		СТР.
Соколовъ, И. И. Прощаніе косаря . . .	681	Тарквиній . . . . .	6
Соколовъ, Пав. Петр. . . . .	681	Тасси . . . . .	28
Соколовъ, Петръ Петр. . . . .	681, 758	Тётнеръ, Гансъ . . . . .	756
» » Портр. Терпигорева . . . . .	681	Теремъ . . . . .	354
Солари, Петръ-Антоній . . . . .	372	Тёрнеръ, Джозефъ-Миллордъ-Вильямъ . . . . .	208
Солнцевъ . . . . .	417	» Дидона, строящая Карфагенъ . . . . .	210
Соловецкій монастырь . . . . .	348	» Одиссей и Полифемъ . . . . .	210
Соломатинъ, Леон. Ив. . . . .	681	» Пироскафъ, буксирующий судно . . . . .	209
» Городовые христомлавы . . . . .	682	» Поѣздъ во время дождя . . . . .	210
» Именины дячка . . . . .	682	» Садъ Гесперидъ . . . . .	209
Соломко . . . . .	758	Тиксенъ, Лорисъ-Ренъ . . . . .	317
Сорокинъ, Евгр. Сем. . . . .	682	» Сусанна . . . . .	317
Софійскій новгородскій соборъ . . . . .	341	Тиксье . . . . .	191
Спасо-Преображенскій ярославскій мона-		Тиммъ, Вас. Оед. . . . .	683, 756
стырь . . . . .	439	Тирень . . . . .	326
Ставассеръ . . . . .	737	Токаревъ . . . . .	737
Стайки . . . . .	354	Толбузинъ, посолъ . . . . .	357
Старовъ, И. Ю. . . . .	408	Толстой, Оед. Петр., гр. . . . .	447, 686, 737
Стасовъ, В. В. . . . .	505	Тома . . . . .	285
Этевенъ, Альфредъ . . . . .	146	Тонъ, К. А. . . . .	361, 418
Степановъ, Клавд. Петр. . . . .	682	Торелли . . . . .	442
Степановъ, Н. . . . .	756	Травщикъ . . . . .	426
Стефанъ, св. . . . .	348	Трапезная . . . . .	350
Стефенъ, Генрихъ . . . . .	212	Троице-Сергіевская лавра . . . . .	381
Стигель . . . . .	732	Тронъ Мономаха . . . . .	358
Стихаръ . . . . .	405	Тропининъ, Вас. Андр. . . . .	466
Столица, Евг. Ив. . . . .	725	» Кружевница . . . . .	466
» Талый снѣгъ . . . . .	725	» Портретъ Пушкина . . . . .	466
Стопъ . . . . .	753	Труа, Жанъ-Франсуа де . . . . .	64
Строгановы . . . . .	349	Труайонъ . . . . .	140
Стуартъ, Джильбертъ . . . . .	759	» Возвращеніе съ поля . . . . .	140
Ступинъ . . . . .	531	Трубецкой, Пав. Петр., кн. . . . .	741
Субизъ, отель . . . . .	39	Трутовскій, Конст. Алдр. . . . .	686
Суворовъ . . . . .	750	» Слепой музыкантъ . . . . .	686
Судковскій, Рув. Гавр. . . . .	725	Тырановъ, Ал. Вас. . . . .	463
» Дарьяльское ущелье . . . . .	725	» Пріятель . . . . .	463
» Десятый валъ . . . . .	725	Тьеполо . . . . .	39
» Ночью будетъ буря . . . . .	725	Угрюмовъ, Гр. Ив. . . . .	450
» Одесскій моль . . . . .	725	» Взятіе Казани . . . . .	451
» Пристань въ Очаковѣ . . . . .	725	» Испытаніе силы Яна Усмовича . . . . .	452
» Штиль . . . . .	725	» Призваніе Михаила Феодоро-	
Судъ при Карлѣ VII . . . . .	6	вича Романова на царство . . . . .	451
Суриковъ, Вас. Ив. . . . .	575	Уде, Фрицъ, фонъ . . . . .	286
» Боярыня Морозова . . . . .	576	» Свѣтлый гость . . . . .	288
» Ермакъ въ Сибири . . . . .	576	Уистлеръ, Джемсъ Макъ-Пейль . . . . .	228
» Казнь стрѣльцовъ . . . . .	576	» Лэди Мэ . . . . .	232
» Меншиковъ въ Березовѣ . . . . .	576	» Портретъ Карлейля . . . . .	232
» Павелъ передъ судомъ Агриппы . . . . .	575	» Портретъ миссъ Александръ . . . . .	232
» Суворовъ на Альпахъ . . . . .	576	Уокеръ . . . . .	226
Сусловъ, В. В. . . . .	422	» Купающіеся мальчики . . . . .	226
Суходольскій, Петръ Алдр. . . . .	725	» Старая рѣшетка . . . . .	226
» Януарій . . . . .	734	Уольтонъ . . . . .	232
Сухоровскій, Марц. Гавр. . . . .	682	Уотсъ, Джоржъ-Фридерикъ . . . . .	228
» Нана . . . . .	682	» Надежда . . . . .	228
Сѣдовъ, Гр. Сем. . . . .	682	» Смерть и Любовь . . . . .	228
» Василиса Мелентьева . . . . .	682	Усть-Выма . . . . .	348
Сѣни . . . . .	354	Ушаковъ, Симонъ . . . . .	441
Сѣровъ, Валент. Ал. . . . .	682	Фавретто . . . . .	301
» Октябрь . . . . .	682	» Сусанна и два старца . . . . .	301
» Черная королева . . . . .	682	Фальконъ . . . . .	736
Сѣряковъ, Лавр. Авкс. . . . .	683	Фейербахъ, Ансельмъ . . . . .	247
Сюзоръ, графъ . . . . .	423	» Данте въ Равеннѣ . . . . .	248
Таврическій дворецъ . . . . .	408	» Ифигенія . . . . .	248
Тадема, Альма . . . . .	218	» Медея . . . . .	248
» Во времена Константина . . . . .	220	» Пиръ у Платона . . . . .	248
» Воспитаніе дѣтей Хлодвигъ . . . . .	222	Фелонъ . . . . .	405
Таканенъ, Юганъ . . . . .	731	Фили . . . . .	378
Тальма . . . . .	72	Филипенъ . . . . .	318



	СТР.
Филиппъ св. . . . .	349
Финберъ, Густавъ-Вильгельмъ . . . . .	727
Финифтяное производство . . . . .	12
Фишеръ . . . . .	232
Флавицкій, Конст. Дм. . . . .	504
» Бняжна Тараканова въ казе- матъ . . . . .	504
» Тамара . . . . .	504
» Христіанскіе мученики въ римскомъ цркѣ . . . . .	504
Флакманъ . . . . .	737
Флождо . . . . .	142
Фогель . . . . .	237
Фортуни, Маріано . . . . .	294
» La Visagie . . . . .	296
Фрагонаръ, Жанъ-Онорэ . . . . .	43
» Автопортретъ . . . . .	45
» Купальщицы . . . . .	45
» Мальчикъ въ бѣломъ . . . . .	45
» Семейство фермера . . . . .	45
» Случай на качеляхъ . . . . .	45
» Школа . . . . .	45
Францискъ I . . . . .	5, 12
Фрейдбергъ . . . . .	422
Френцъ, Руд. Оед. . . . .	686
Фроловская стрѣльня . . . . .	371
Фряжскіе листы . . . . .	389
Фуке . . . . .	5, 6
Фюрхъ . . . . .	238
Харламовъ, Ал. Ал. . . . .	688
» Блудный сынъ . . . . .	688
» Лекція анатоміи . . . . .	688
» Урокъ музыки . . . . .	688
Харламовъ, В. О. . . . .	422
Хентъ, Гольманъ . . . . .	212
» Бѣгство въ Египетъ . . . . .	214
» Козель отпущенія . . . . .	214
» Свѣтъ міра . . . . .	214
Химона, Ник. Петр. . . . .	725
Хо-Денсъ . . . . .	176
Ходовецкій, Даніилъ . . . . .	238, 734
Храмъ Спасителя въ Москвѣ . . . . .	418
Худяковъ, Вас. Гр. . . . .	689
» Кончака оставляетъ Казань . . . . .	689
» Свиданіе . . . . .	689
Царскосельскій дворецъ . . . . .	408
Царственная книга . . . . .	442
Цартманъ, Христіанъ . . . . .	316
» Завтракъ . . . . .	316
» Соломонъ и царица Савская . . . . .	316
» Элеонора-Христина . . . . .	316
Царь-колоколь . . . . .	362
Царь-пушка . . . . .	362
Церкви «на кровяхъ» . . . . .	370
Церковь Андрея Первозваннаго въ Кіевѣ . . . . .	407
» св. Василия . . . . .	333
» Введенія въ Спб. . . . .	418
» св. Виталія . . . . .	429
» Грузинской Богоматери . . . . .	380
» Десятинная . . . . .	333
» св. Іліи въ Кіевѣ . . . . .	330
» Іоанна Богослова . . . . .	344
» » Предтечи въ Ярославлѣ . . . . .	439
» св. Лазаря . . . . .	368
» св. Николая . . . . .	330
» Николая Чудотворца у Большого Креста . . . . .	380
» Николы на Лппиѣ . . . . .	399

	СТР.
Церковь Покровская близъ Боголюбова . . . . .	345
» Премудрости-Софіи . . . . .	330
» Рождества Предтечи въ Кремлѣ . . . . .	356
» Спаса въ Нередицахъ . . . . .	343
» Спаса-Преображенія . . . . .	343
» св. Стратилата . . . . .	343
» Успенія Божіей Матери въ Устюгѣ . . . . .	355
Цюнглинскій, Ив. Франц. . . . .	689
» Марія Потоцкая . . . . .	689
Цорнъ, Андерсъ . . . . .	322
» Дѣвушка передъ зеркаломъ . . . . .	326
» Играющія дѣти . . . . .	326
» Ренанъ, Э. . . . .	326
» Тостъ . . . . .	326
Цюгель, Генрихъ . . . . .	278
Часословъ Анны Бретонской . . . . .	6
Чевакинскій, С. И. . . . .	408
Чезъ, Вильямъ . . . . .	760
Чернецовъ, Никан. Гр. . . . .	725
Чернецовы, братья . . . . .	470
Чернышевъ, Ал. Филип. . . . .	689
Чижовъ, Матв. Ае. . . . .	738
» Крестьянинъ въ бѣдѣ . . . . .	738
» Рѣзвущики . . . . .	738
Чистяковъ, Пав. Петр. . . . .	689
» Нищій . . . . .	693
» Патріархъ Гермогенъ . . . . .	689
» Софія Витовтовна . . . . .	689
» Старикъ бояринъ . . . . .	693
Чичаговъ, М. Н. . . . .	422
Чудовъ монастырь . . . . .	361
Чуланъ . . . . .	356
Чумаковъ, Оед. Петр. . . . .	693
» Спаситель и богатый юноша . . . . .	693
Шадовъ . . . . .	239
Шамшинъ, Петръ Мих. . . . .	417, 693
Шантильи . . . . .	12
Шапка Мономаха . . . . .	396
Шаплень, Шарль . . . . .	146
Шаловаловъ . . . . .	417
Шарденъ, Жанъ-Батистъ . . . . .	28, 53
» Карточный домикъ . . . . .	57
» Мать и дочь . . . . .	56
» Молитва передъ обѣдомъ . . . . .	57
» Nature morte . . . . .	56
» Портретъ карандашомъ . . . . .	55
» Прачка . . . . .	57
» Предобѣденная молитва . . . . .	55
» У крапа . . . . .	55
Шарло . . . . .	100
Шарлеманъ, Ад. Іос. . . . .	693, 758
Швальбе, Ор. Ад. (Кипренскій) . . . . .	463
Шварцъ, Вяч. Гр. . . . .	693, 758
» Гонецъ XVI вѣка . . . . .	693
» Грозный у трупа сына . . . . .	693
» Иллюстраціи къ «Князю Сере- бряному» . . . . .	693
» » » «Купцу Калаш- никову» . . . . .	693
» » » «Слову о полку Игоревѣ» . . . . .	693
» Никонъ въ ссылкѣ . . . . .	693
» Царскій поѣздъ на богомольѣ . . . . .	693
Швиндъ . . . . .	247
» Свадебное путешествіе . . . . .	247
Шебановъ, Ал. Петр. . . . .	454
» Портретъ Екатерины II . . . . .	454
Шебуевъ, Вас. Коз. . . . .	459



	стр.		стр.
Шебуревъ, Аполлонъ . . . . .	459	Эпсъ, миссъ (жена А. Тадема) . . . . .	222
Шенъянъ, декораторъ . . . . .	747	Эриклиндъ, Иоаннъ . . . . .	727
Шествіе посольства Иоанна Грознаго къ императору Германскому . . . . .	399	Эриксенъ . . . . .	422
Шефферъ, Ари . . . . .	97	Эрмансъ . . . . .	303
Шильдеръ, Андр. Ник. . . . .	727	Эрнефельдъ . . . . .	732
Шишкинъ, Ив. Ив. . . . .	725	Яковій, Вас. Ив. . . . .	693
Шинковъ, Матв. Андр. . . . .	747	» Арестъ Бирона . . . . .	696
Шноръ-фонъ-Карольфельдъ . . . . .	237	» Биронъ подслушиваетъ Волинскаго . . . . .	696
Шпакъ . . . . .	758	» Открытіе Академіи Художествъ . . . . .	696
Шпицвегъ, Карлъ . . . . .	268	» Партія арестантовъ на привалѣ . . . . .	693
» Мансарда . . . . .	268	» Смерть Робеспьера . . . . .	693
Шретеръ, В. А. . . . .	422	» Утро въ покояхъ Анны . . . . .	696
Штейбенъ, Карлъ, бар. . . . .	417, 502	» Утро послѣ свадьбы въ ледяномъ домѣ . . . . .	696
» Бунтъ стрѣльцовъ . . . . .	502	Якуничкова, Мар. Вас. . . . .	727, 757
» Петръ на Ладожскомъ озерѣ . . . . .	502	Яновъ, Андр. Степ. . . . .	749
» Христосъ на Голгоѣ . . . . .	502	» Инокъ-живописецъ . . . . .	749
Штейнбрюкъ . . . . .	239	Японское искусство . . . . .	170
Штейнле . . . . .	238	Ярославъ . . . . .	334
Штернбергъ . . . . .	462	Ярошенко, Ник. Алдр. . . . .	696
Штуккъ, Францъ . . . . .	283	» Всюду жизнь . . . . .	696
» Люциферъ . . . . .	285	» Заключенный . . . . .	696
» Сфинксъ . . . . .	284	» Курсистка . . . . .	696
Шубинъ, Ѳедотъ Ив. . . . .	736	» Невскій проспектъ . . . . .	696
Щедринъ, Сем. Ѳед. . . . .	466	Ѳедоровъ . . . . .	417
Щедринъ, Сильв. Ѳед. . . . .	467, 468	Ѳедоръ Философъ, грекъ . . . . .	439
» Замокъ св. Ангела . . . . .	470	Ѳедотовъ, Пав. Андр. . . . .	489
Щербовъ (Old Judge) . . . . .	756	» Вдова . . . . .	496
Щукинъ, Ст. Сем. . . . .	454	» Возвращеніе институтки въ роди- тельскій домъ . . . . .	494
» Портретъ Павла I. . . . .	454	» Встрѣча в. кн. Михаила Павло- вича въ лагерѣ Финляндскаго полка . . . . .	500
Эдельфельтъ, Альбертъ . . . . .	731	» Въ расчетѣ на талантъ женился безъ приданого . . . . .	498
» Герцогъ Карлъ надъ трупомъ Класа Флеминга . . . . .	731	» Жизнь гениальнаго живописца . . . . .	500
» Королева Бланка . . . . .	731	» Отецъ и мать художника на про- гулкѣ . . . . .	500
» Обѣдня въ финляндскихъ шхерахъ . . . . .	731	» Офицеръ, квартирующий въ де- ревнѣ . . . . .	496
» Портретъ Пастера . . . . .	732	» Пріѣздъ жениха . . . . .	493
» Рождество Христово . . . . .	732	» Разборчивая невѣста . . . . .	493
» Христосъ и Магдалина . . . . .	523	» Сватовство майора . . . . .	494
Эккерсбергъ . . . . .	314	» Свѣжій кавалеръ . . . . .	493
Экманъ, Робертъ . . . . .	728, 730	» Утро новобрачныхъ . . . . .	498
Энгель, Карлъ-Людв. . . . .	728	» Смерть Фидельки . . . . .	498
Энгельстедъ . . . . .	317	» Посѣщеніе казармъ отставнымъ унтеръ-офицеромъ . . . . .	500
» Господинъ инспекторъ . . . . .	317	Ѳеодосій . . . . .	341
Энгръ . . . . .	93		
» Источникъ . . . . .	93		
» Одалиски . . . . .	96		
» Паганини . . . . .	96		
» Семейство Форестье . . . . .	96		
» Эдишъ и Сфинксъ . . . . .	94		



# Оглавление раскрашенных таблиц и рисунков на цветном фонѣ, приложенныхъ къ III тому «Исторіи Искусствъ».

## I. Раскрашенные таблицы.

XVII.	Судилище въ средніе вѣка. Карлъ VII, король французскій, въ Вандомѣ, въ 1458 г., председательствуетъ въ судѣ по дѣлу обвиненія герцога Алансонскаго въ заговорѣ съ англичанами противъ Франціи. Миниатюра Жана Фуке, совр. событію . . . послѣ текста.	
XVIII.	Одежда и вооруженіе среднихъ вѣковъ. Встрѣча Ричарда II съ крестьянами-мятежниками . . .	6
XIX.	Архитектура XVII вѣка. «Овальная зала» во дворцѣ Фонтенебло. Живопись Дюбуа и Бриля . . .	16
XX.	Предметы роскоши XVII вѣка. Вѣеръ съ перламутромъ . . .	24
XXI.	Утварь XVII вѣка. Сосуды изъ яшмы и агата съ эмальированной чеканкой . . .	32
XXII.	Искусство XVIII вѣка. Коверъ (Gobelin) работы королевской фабрики гобеленовъ въ Бовэ, по рисунку Бушэ. Софа въ стилѣ Людовика XVI . . .	40
XXIII.	Фарфоръ XVIII вѣка. Ваза съ изображеніемъ сценъ изъ битвы при Фонтенуа. (Неоглазуренный фарфоръ) . . .	56
XXIV.	Архитектура XVIII вѣка. Комната въ стилѣ Людовика XVI . . .	64
XXV.	Одежда XVII вѣка. Придворныя французскія моды . . .	104
XXVI.	Японская акварель. Снѣгъ . . .	192
XXVII.	Японская акварель. Ливень . . .	192
XXVIII.	Образцы древне-русскихъ миниатюръ. Изборникъ великаго князя Святослава Ярославича (1073 г.).	395
XXIX.	Образцы древне-русскихъ рукописей. Изборникъ великаго князя Святослава Ярославича (1073 г.).	395
XXX.	Образцы древне-русскихъ рукописей. «Псалтирь». Рукопись XV вѣка	399

XXXI.	Заглавный листъ рукописнаго «Катихизиса» Лаврентія Зизанія. Засѣданіе въ книжной палатѣ 18 февраля 1627 года по поводу исправленія «Катихизиса» Лаврентія Зизанія. . . . .	400
XXXII.	Остромирово евангеліе (1056—1057). . . . .	448
XXXIII.	Е. И. Рѣпинъ. Этюдъ казака . . .	560

## II. Рисунки на цветномъ фонѣ.

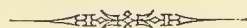
XLII.	Клодъ Лорренъ. Отплытіе царицы Савской. . . . .	30
XLIII.	А. де-Невилль. Послѣдніе заряды. Эпизодъ изъ франко-прусск. войны	120
XLIV.	Карольюсъ Дюранъ. Семейный портретъ. . . . .	147
XLV.	Гогартъ. Завтракъ. . . . .	200
XLVI.	Унстедеръ. Мать художника. . .	232
XLVI bis.	Беклянь. Островъ мертвыхъ	279
XLVII.	Фортуни. Подписаніе брачнаго контракта (Visalia) . . . . .	296
XLVIII.	Венеціановъ. Утро помѣщицы .	461
XLIX.	Брюлловъ. Послѣдній день Помпеи	474
	L. А. А. Ивановъ. Явленіе Христа Маріи Магдалинѣ . . . . .	483
	LI. А. А. Ивановъ. Явленіе Христа народу . . . . .	485
	LII. П. А. Федотовъ. Пріѣздъ жениха.	496
	LIII. Ге. Послѣдняя вечеря . . . . .	543
	LIV. В. Д. Полѣновъ. Жена, ятая въ блудодѣяніи . . . . .	566
	LV. Суриковъ. Ермакъ . . . . .	576
	LVI. Врубель. Надгробный плачъ . . .	626
	LVII. Головинъ. Теремокъ. Образчикъ декоративныхъ стѣнъ. . . . .	629
	LVIII. Васильевъ. Барки на Волгѣ . . .	715
	LIX. Куинджи. Гроза . . . . .	720
	LX. Петръ Соколовъ. Терпигоревъ (Сергѣй Атава) . . . . .	681
	LXI. Рыловъ. Зима . . . . .	724
	LXII. Рѣрикъ. Заморскіе гости . . . .	724
	LXIII. Шишкинъ. Лѣсъ . . . . .	725
	LXIV. Эдельфельтъ. Прачки. . . . .	731



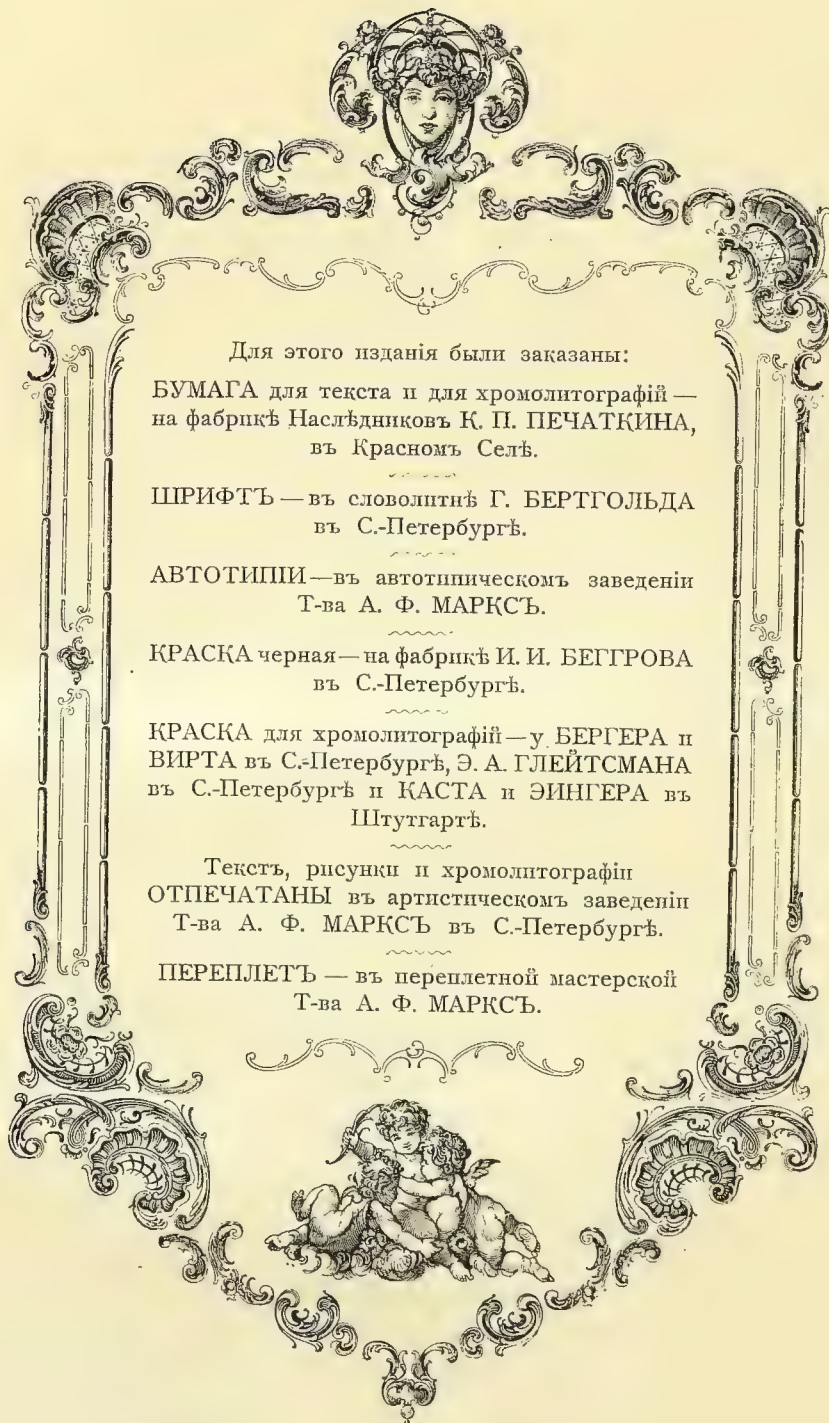
# Оглавление

## ТРЕТЬЯГО ТОМА.

	стр.
Франція: I. XV—XVIII вѣка . . . . .	5
II. Художники революціи и первой имперіи . . . . .	66
III. Делакруа, Деларошъ, Энгръ, Раффэ, Мессонье, Невилль, Детайль. . . . .	92
IV. Барбизонцы . . . . .	121
V. Новѣйшая эпоха . . . . .	148
Англія: I. Гогартъ, Рейнольдсъ, Генсборо, Тёрнеръ и др. . . . .	195
II. Прерафаэлиты. . . . .	212
III. Новѣйшій періодъ . . . . .	218
Германія XVIII и XIX вѣковъ:	
I. Винкельманъ и назарейцы. . . . .	233
II. Дюссельдорфъ и Мюнхенъ. Каульбахъ, Пилоти и др. . . . .	239
III. Менцель, Кнаусъ, Вотье и др. . . . .	259
IV. Пейзажисты. Бёклинь, Штуккъ, Уде и др. . . . .	276
Испанія, Италія, Голландія и Бельгія, Данія, Швеція и Норвегія. . . . .	290
Русь . . . . .	327
Россія послѣ Петра . . . . .	406
Россія второй половины XIX вѣка:	
I. Ге. . . . .	505
II. Перовъ и Крамской . . . . .	530
III. Рѣпинъ. . . . .	553
IV. Полѣновъ, Верещагинъ . . . . .	562
V. Суриковъ, бр. Маковскіе, Семирадскій. . . . .	575
VI. В. М. Васнецовъ. . . . .	590
Выдающіеся русскіе художники XIX и XX вѣковъ:	
I. Жанрлисты и портретисты. . . . .	671
II. Пейзажисты . . . . .	696
III. Окраины . . . . .	727
IV. Скульптура. . . . .	736
V. Новыя вѣянія. . . . .	741
VI. Декораторы . . . . .	746
Заключеніе: I. Рисовальщики и иллюстраторы. . . . .	751
II. Америка . . . . .	756
Схема развитія исторіи искусствъ . . . . .	761
Списокъ главнѣйшихъ матеріаловъ . . . . .	764
Алфавитный указатель рисунковъ. . . . .	765
Алфавитный указатель именъ и названій . . . . .	772







Для этого изданія были заказаны:

БУМАГА для текста и для хромолитографій —  
на фабрикѣ Наслѣдниковъ К. П. ПЕЧАТКИНА,  
въ Красномъ Селѣ.

ШРИФТЪ — въ словолитнѣ Г. БЕРТГОЛЬДА  
въ С.-Петербургѣ.

АВТОТИПИИ — въ автотипическомъ заведеніи  
Т-ва А. Ф. МАРКСЪ.

КРАСКА черная — на фабрикѣ И. И. БЕГГРОВА  
въ С.-Петербургѣ.

КРАСКА для хромолитографій — у БЕРГЕРА и  
ВИРТА въ С.-Петербургѣ, Э. А. ГЛЕЙТСМАНА  
въ С.-Петербургѣ и КАСТА и ЭИНГЕРА въ  
Штутгартѣ.

Текстъ, рисунки и хромолитографіи  
ОТПЕЧАТАНЫ въ артистическомъ заведеніи  
Т-ва А. Ф. МАРКСЪ въ С.-Петербургѣ.

ПЕРЕПЛЕТЪ — въ переплетной мастерской  
Т-ва А. Ф. МАРКСЪ.



Москва — Петроград  
БИБЛИОТЕКА  
А. В. ЛУНАЧАРСКОГО













28-102



